Christian Friedrich Daniel Schubart

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

De la începuturi
pînă în secolul al XVIII-lea

EDITURA MUZICALĂ

Christian Friedrich Daniel Schubart

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

Această carte s-a tradus după
Christian Friedrich Daniel Schubart
Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst
Verlag Philipp Reclam Jun. Leipzig
1977

Redactor: CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor: GEORGE MĂGUREANU
Bun de tipar: 25. VII. 1983. Coli de tipar: 15,17
Tiparul executat sub comanda nr. 94
la Intreprinderea poligrafică Sibiu

Christian Friedrich Daniel
Schubart

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

De la începuturi
pînă în secolul al XVIII-lea

Traducerea din l. germană de PHILOMENA OȘANU

EDITURA MUZICALĂ
București, 1983

1

Înaintea oricăreia dintre activităţile sale publicistice, Cronica germană *a anilor 1774—1776 a menţinut viu pentru istorie numele lui Christian Friedrich Daniel Schubart. Ea aruncă lumină, într-o măsură deosebită, asupra biografiei cu totul specifice, dar şi tragice a unui intelectual german din secolul al XVIII-lea, care cunoştea prin proprie observaţie, într-o măsură remarcabilă, cultura burgheză şi pe cea de curte a anilor şaizeci şi şaptezeci ai secolului respectiv, cu toate contradicţiile ei, ştiind s-o şi analizeze; intelectual, care la aproape patruzeci de ani a salutat cu multă perspicacitate lupta de eliberare americană, ca semnal politic al vremii, iar după zece ani de detenţie politică, cu viaţa personală zdrobită şi într-o stare sufletească depresivă, a mai fost în stare să întrevadă semnele eliberatoare ale revoluţiei franceze. Un om care a trăit atît de activ viaţa spirituală a vremii sale, mai cu seamă pe cea a anilor şaizeci şi şaptezeci ai secolului al XVIII-lea, fiind în acelaşi timp bine informat şi contribuind el însuşi la formarea acesteia, chiar dacă mai curînd în mod spontan şi cu avîntări singulare, decît stăruitor şi cumpănit, merită atenţia noastră pe deplin întemeiată pentru toate manifestările sale. Schubart a fost o personalitate deosebit de multilaterală, tot atît de activ ca muzician, cît şi ca scriitor; el a continuat tradiţiile poliistoriei, începînd cu epoca Renaşterii şi ajungînd pînă la personalităţi, ca de exemplu Leibnitz sau muzicologul*

Mattheson, din prima jumătate a veacului al XVIII-lea.

Conținutul mișcării „Sturm und Drang" („Furtună și avînt"), nu ar putea fi conturat fără personalitatea și opera lui Schubart, nici pe tărîm literar, nici pe cel muzical.

Biografia lui Schubart dezvăluie rolul pe care l-a avut muzica în formarea personalității sale, precum și în desfășurarea întregii sale vieți. Fiind crescut într-un mediu de viață cu amprente mai curînd plebee, el a văzut în muzică, aproape pe tot parcursul vieții, factorul esențial de evoluție a personalității sale. S-a născut la 26 martie 1739, la Obersontheim, lîngă Limburg. Tatăl său a fost cantor și învățător — perceptor, cum se spunea pe atunci. Venitul tatălui său „a fost totdeauna foarte restrîns", astfel încît „din tinerețe a trebuit să lupt cu sărăcia și lipsurile", și și-ar fi putut dezvolta marile sale aptitudini — „elasticitate, curaj, o fire de german, tărie în vorbe și fapte, dragoste pentru natură și înțelegere pentru tot ceea ce e bun, nobil și frumos" — dacă „condițiile de viață nu ar fi fost atît de restrînse și încorsetate". Astfel se exprimă Schubart în memoriile sale[1].

---

[1] *Citatele din prima secțiune (I) sînt extrase, după cum reiese în mare parte și din text, unele din autobiografia lui Schubart* Viață și convingeri. O autobiografie, *altele din scrisori. Citatele din prima lucrare provin din ediția Reclam (Nr. 7691/92), prefațată și redactată de Friedrich Döppe, Leipzig (1951), iar din a doua, din ediția:* Viața lui Christian Friedrich Daniel Schubart din scrisori, *adunate îngrijite și redactate de David Friedrich Strauss, vol. 1/2, Berlin 1849. — Ordinul de arestare (pag. 16) a fost citat după ediția Reclam sus-menționată, din prefață, pag. 8; amîndouă comentariile asupra luptei de independență americană (la pag. 16), după ediția originală a* Cronicii germane, *anul al treilea, exemplarul 25, din 25 martie 1776; scrisoarea comandantului Seeger (pag. 18), după ediția:* Opera lui Schubart, *într-un volum, alegerea acesteia și prefața aparținînd Ursulei Wertheim și lui Hans Böhm, Weimar 1959, pag. 27, scrisoarea lui Achim de Armin (la pag. 27 c) după aceeași ediție, pag. 18.*

Mama sa a fost fiica unui inspector silvic din Sulzbach, de pe valea rîului Kocher. Tinereţea şi-a petrecut-o la Aalen, un oraş care, după cum relatează el însuşi „nebăgat în seamă ca naiva bunăcredinţă, hrăneşte în valea Kocherului, de multe secole, oameni cumpătaţi, oameni de străvechi datini germane, cumsecade, harnici, aprigi şi puternici întocmai ca stejarii lor, dispreţuind străinătatea şi apărîndu-şi cu îndărătnicie şorţul de lucru, bălegarul şi graiul aspru şi zgomotos".

Din relatarea lui Schubart reiese că muzica ocupa primul loc în educaţia sa: „În al optulea an al vieţii îl întreceam deja pe tatăl meu la clavecin, cîntam din gură cu mult suflet, cîntam şi la vioară, îi îndrumam pe fraţii mei în muzică şi compuneam la vîrsta de nouă şi zece ani piese galante şi bisericeşti, fără să fi beneficiat de vreun alt ajutor decît de cîte o indicaţie fugitivă."

Schubart urmează în anul 1753 gimnaziul din Nördlingen, iar în anul 1756 pe cel din Nürnberg, un oraş muzical, după cum precizează el însuşi: „Biserici, case, cimitire, uliţe şi străzi răsunau aci de motete la patru voci, arii, fugi şi corale". Schubart a avut parte acolo de emoţionantul contact cu tradiţia lui Bach, a ascultat „elevi ai acelui Arion german care a fost nemuritorul Sebastian Bach. Ei m-au făcut să înţeleg pentru întîia oară ce om excepţional e un organist bun". „Agilitatea înaripată cu care cîntam la clavecin" şi „sentimentul cu care declamam şi cîntam din gură", scrie el, „mi-au adus mulţi prieteni şi admiratori". A mai compus şi „cîteva sonate pentru clavecin şi mai multe corale în formă de fugă". I-au reuşit şi unele cîntece populare „care mai au norocul de a fi cîntate şi azi în cîte un han de croitoraşi".

În anul 1758, atunci cînd ar fi dorit să urmeze universitatea din Jena, l-au surprins tulburările evenimentelor de război, ceea ce l-a determinat să rămînă la universitatea din Erlangen. Dar şi aci „nefericitul război de şapte ani a adus cu el corupţie şi tot felul de orori". El mărturiseşte că era

cît pe-aci să împărtășească soarta sumbră a atîtor tineri „înflăcărați", dintre care mulți s-au prăpădit din cauza datoriilor, a duelurilor, „fiind tîrîți de licoarea galbenă a viței de vie", ca soldați, comedianți sau vagabonzi. Nechibzuința l-a tîrît și pe el în închisoarea datornicilor, ceea ce nu l-a deranjat însă prea mult, căci i-a favorizat mai curînd decît să-i îngrădească producția artistică, care avea însă, spre părere de rău, un conținut de natură mai ales „erotică sau bacchantică", după cum își dă el seama mai tîrziu. Avea acolo un clavicord bun marca Schuttmaier, „vizitele prietenilor mei" și ale „unei prietene iubitoare care mă deplîngea cu lacrimi". O boală grea, „mortală", cum o denumește Schubart, a încheiat în vara anului 1760 această perioadă a vieții sale.

Cutreiera acum Aalen și împrejurimile sale, ca diacon, organist, profesor de pian și meditator, „cu un cap înfierbîntat de student, suflet plin de cioburi de știință și o inimă aproape pustie". A organizat la Aalen o orchestră municipală și își amintea mai tîrziu cu mîndrie de tradiția pe care a creat-o acolo. Cu toate neplăcerile, „muzica și buna sa dispoziție... i-au deschis ușile peste tot". În anul 1763, păsind pe urmele tatălui său, a devenit preceptor și, în același timp, din nou organist la Geisslingen. Începea pentru el „o sclavie algeriană", care a durat șapte ani. „Școala în care am fost numit semăna mai curînd cu un grajd decît cu o instituție de învățămînt pentru copiii creștinilor. Mi-au fost legați de suflet peste o sută de copii cruzi și sălbatici ca taurii dezlănțuiți. M-a speriat mai mult penibilul misiunii mele decît dificultatea îndatoririlor ce-mi reveneau". Afară de cele nouă ore zilnice de predare, obligațiile înșirate de Schubart erau enorme. Cu toate acestea, el reușește să obțină unele succese atît ca pedagog cît și ca artist, încercînd în același timp să-și desăvîrșească cultura. A fost apreciat ca organist și clavecinist, a putut vedea păsind în universitate pe unii dintre elevii săi, și a început să studieze „în mod sis-

tematic științele", citind „tot ce era bun din lumea antică și mai nouă". „Oriunde mă duceam, stăteam, ședeam și umblam, mă însoțea o carte bună".

În anul 1764, Schubart s-a căsătorit cu fiica unui vameș. Și în această privință a fost cam nechibzuit, căci alianța „furtunii cu liniștea", cum a caracterizat-o el mai tîrziu, a devenit curînd cam problematică. Așa se explică faptul că atunci cînd i-a fost oferit postul de organist la reședința ducală Ludwigsburg, în anul 1768, el a văzut în mai multe privințe posibilitatea de a se elibera dintr-o stare de constrîngere apăsătoare. A acceptat și a trăit o vreme despărțit de familia sa. Balthasar Haug a fost cel care i-a mijlocit acest post. El includea în publicația sa „Schwäbisches Magazin" unele lucrări de Schubart și tot aceluiași Haug i-a revenit meritul de a fi dat publicității mai tîrziu, pentru prima dată, o poezie a tînărului Friedrich Schiller (1776).

Impresia puternică pe care strălucirea mediului aristocratic a produs-o asupra celui venit din ambianța mărginită a micii burghezii apare evidentă în memoriile sale, atunci cînd descrie spectacolul operei seria Fetonte *de Jomelli (reprezentată la teatrul de curte din Ludwigsburg la data de 11 februarie 1768): „Imaginați-vă un om înflăcărat ca mine, cu o înclinație deosebită pentru artele frumoase și mai ales pentru muzică, un om care nu a auzit niciodată o orchestră bună, n-a văzut niciodată o operă, pe acest om să vi-l imaginați înotînd în desfătări înmiite, contemplînd pe viu triumful artei poetice, al picturii, al muzicii și al pantomimei. Dans, decoruri, mecanisme de zbor pe scenă, toate astea în cel mai înaintat, cel mai nou și cel mai bun stil. Ei și acum, noapte bună, Geisslingen, cu monotonia ta, cu munții tăi, cu sărăcia ta, cu lipsa ta de gust, cu cimitirul tău și cu carcera ta școlară!"*

În legătură cu aceasta, autocritica apărută mai tîrziu în memoriile unui Schubart, îmbătrînit și

distrus sufletește, are înainte de toate accente de critică socială, chiar dacă, fiind răstălmăcită adesea în trecut, i se atribuiau însușiri unilateral moralizatoare și chiar fanatice. El trăia atunci „ca un italian", adică fiind curtean, și-a scos „gulerul, haina neagră și mantaua" („soția mea a plîns cînd am făcut-o", adaugă el) și astfel, „cu bordură la haină, cu pălărie de gală și spadă" m-am desprins de tot ce știam că avea un caracter mult prea burghez și nu s-ar fi putut împăca cu alesele gusturi italiene și franceze."

În anii șaizeci și șaptezeci ai secolului al XVIII-lea, burghezia germană căuta temelii solide pentru a putea revoluționa cultura națională. Pe tărîm muzical, Schubart nu ar fi putut găsi încă în anii șaizeci puncte de plecare pentru o asemenea evoluție progresivă. E binecunoscut faptul că în anul 1785 Mozart îi mai scria prietenului său din Mannheim: „Un singur patriot de ar mai fi cu noi pe scîndură (cu înțelesul de scenă, n.t.), aceasta ar căpăta o altă față! — dar atunci teatrul național, cu începutul său atît de promițător, ar înflori, și ar fi o neștearsă pată de rușine pentru Germania, dacă noi germanii am începe în sfîrșit să gîndim foarte serios în limba germană, să acționăm și să vorbim în limba germană, ba să mai și cîntăm în limba germană!!!" (21 martie 1785, către Klein).

Cu totul alta, incomparabil mai bună era situația pe tărîmul literaturii. Interesele lui Schubart s-au strămutat în anii următori tot mai mult spre literatură și publicistică, fără îndoială în funcție de această constelație socială.

Cu toate astea, el și-a desfășurat inițial activitatea în serviciul curții ca muzician, instruind „doamnele de prim-rang ale curții și cîțiva italieni... și formînd elevi și eleve care reușeau să atingă măiestria". Schubart s-a alăturat cercului format în jurul lui Jomelli ce se afla pe atunci la apogeul carierei și era o autoritate muzicală, pe care, cu cinci ani înainte, tînărul Mozart a căutat,

*tot la Ludwigsburg, să o cunoască personal. Schubart a cultivat pe de o parte tradiția creată de Bach și de Telemann. Ajutat de „prieteni din orchestra curții", el reușea să „prezinte adesea o muzică bisericească ce ar fi putut rareori fi auzită pe vremea aceea în Germania, mai ales la protestanți". Pe de altă parte, el își dădea interesul pentru toate manifestările cu specific popular și democratic în domeniul muzicii, bineînțeles cu excepția singspielului *, care a rămas pentru el întotdeauna o imitație slabă și neserioasă a practicilor de operă „velșe"**.*

*Schubart știa să guste desfătările luculice ale vieții aristocratice, deși nu tocmai fără scrupulele „burghezului". Aprecia conversația spirituală, mesele, vinurile, și nu chiar în ultimul rînd, îngăduința față de „adoratorii Cytherei***", cum se exprimă el, și care transforma „obișnuitele conversații cu femeile... în obscenități uneori acoperite, adesea însă fățișe". Nu a devenit însă conformist. „Opiniile mele erau extrem de curajoase, neclintite, aproape totdeauna juste, dar fiind prea cutezătoare, mi-au dăunat mai mult decît oricare dintre abaterile mele". Cînd a căzut în dizgrație, infidelitatea în căsnicie, precum și „comportarea sa necorespunzătoare demult confirmată", invocată textual în ordonanța ducală, prin care a fost expulzat la 21 mai 1773, erau mai curînd pretexte exterioare pentru a scăpa de un liber-cugetător incomod. Asemenea diferende erau generate, pe de o parte din intrigile de curte, cu siguranță, lipsite de vreun scop precis sau de vreo organizare specială, cărora dealtfel, cu puțin timp înainte le căzuse victimă și Jomelli; iar pe de altă parte, de persecuții maliții-os-ostile, în primul rînd, din partea clerului. Atitudinea organistului cu manifestări considerate ateiste în mentalitatea acelei vremi era*

---

* *Operă comică, operetă.* (N.t.)

** *Termen aplicat de germani la tot ce era italian (uneori cu notă de dispreț).* (N.t.)

*** *sau „citereeni" — consacrați amorului.* (N.t.)

obiectul de permanentă indignare pentru ortodoxa autoritate bisericească. Superiorul spiritual al lui Schubart, denumit de către acesta Zillig „special" şi caracterizat ca un domn de o „gravitate jignitoare", făcea parte dintre cei care căutau să menţină poziţiile clerului în timpul verificării critice a bibliei, cu o josnicie disperată. Schubart expune în Cronica germană *cazul condamnării la moarte a unui student, care a reprodus într-un cerc amical unele sarcasme religioase voltairiene, iar în temniţa din Hohenasperg, el îşi exprimă convingerea că: „ura clericilor, care nu se stinge pînă nu distruge obiectul furiei lor, e singura cauză a captivităţii mele".*

Schubart nu era un curtean în adevăratul sens. Pentru el „vorbirea cavalerească" însemna tot atît de puţin ca pentru tînărul Beethoven, care se arată la fel de nepăsător faţă de aceasta în cunoscuta scrisoare adresată prietenului său Simrock, cu cîţiva ani mai tîrziu. „Ca poet, am învăţat mult mai mult de la oamenii de rînd decît de la cei din înalta societate, căci cei dintîi se află mai aproape de izvorul naturii". Contradicţia dintre „natură" şi „cultură" e în primul rînd de natură socială, susţine Schubart, ca şi Rousseau dealtfel. Schubart s-a năpustit „asupra operelor şi concertelor", dar, scrie el, „toate sunetele sublime ricoşau neputincioase, fără să mă poată impresiona. Sufletul meu căuta, dar nu găsea". Recunoaştem binecunoscuta imagine creată de tînărul Goethe „dar cel ce stă deoparte" în: „... iar eu mă prăpădesc în plin belşug", ca şi în strigătul cu care Schubart înfruntă torentul Rinului: „Creatorule!... eu sorb acest fluviu, dar rămîn însetat". „În jurul meu era potopul", zice el într-un context asemănător, „dar nicăieri nu se vedea vreo arcă!".

După peregrinări fără ţintă, cu escalele principale la Heilbronn şi Heidelberg, Schubart ajunge în anul 1773 la Mannheim şi Schwetzingen. Iubitorii muzicii erau cei care îl solicitau şi îl sprijineau în primul rînd. Venitul său mic şi nesigur

se încropea mai ales din activitatea de profesor de pian. La Mannheim, sediul orchestrei de renume mondial a teatrului național (care, după părerea lui Schubart a „îndreptat atît de mult tonul națiunii") și al trupei de singspieluri de sub conducerea lui Marchand (Schubart reneagă bineînțeles singspielul, ca dealtfel toată atmosfera de operetă, considerînd-o „ciumă pentru gust și pentru moravuri"), Schubart începe să spere totuși din nou într-o posibilă dezvoltare național-burgheză a artelor. „Cît de repede se ridică germanul, cînd împrejurările îi sînt cît de cît favorabile!" Dar Schubart înlătură din nou în mod brusc oportunismul de curte, atît din pricipiu, cît și dintr-o personală lipsă de diplomație. Principele elector îl aprecia ca virtuoz și ca improvizator. Schubart a putut afirma atunci că și-a „atins apogeul". El cînta „foarte greoi, totuși cu mult gust". (Această autoapreciere a fost confirmată de alții, chiar și după mai mulți ani. Astfel Goethe scrie în anul 1787 în „Informația romană", că „în acel timp, Schubart a fost considerat inegalabil".).

Cum l-a înfruntat Schubart pe principele elector, firește un liberal convins, ne demonstrează următoarea convorbire purtată cu acesta: „Am îndrăznit să-i spun principelui: «Scriitorii noștri au devenit mari, fără a avea drept protectori Augustuși și Ludovici. Ei au suportat cu răbdare, ca cei mari să-i numească capete de măgar și barbari, și au elaborat în același timp opere, care au fost imitate, traduse, admirate și invidiate de străinătate. D'Alembert afirmă, pe drept cuvînt, că aplauzele princiare nu constituie întotdeauna singurul strat, pe care răsare floarea geniului». — «Aveți dreptate, atît dumneata cît și d'Alembert», spuse principele zîmbind, «dar, nici arta și nici știința nu trebuie vreodată să meargă la cerșit.» — «Ele nu cerșesc decît arareori», i-am întors eu vorba, cu simplitate. «Pînă acum, publicul a putut să asigure mijloacele de trai unui scriitor, care mai e de obicei și foarte puțin pretențios.»" Era însă pe atunci

în Germania un lucru foarte nesigur să te bazezi pe „public", adică pe auditorii și cititorii burghezi. Într-o vreme cînd, după cum zice Schubart, „teroarea clerului și a principilor spumega împotriva oricărui sentiment de libertate", intelectualitatea nu putea face altceva, în principiu, decît să „trîmbițe peste tot, cu o limbă dublă, tot ce privea festivitățile de la curte, vînători, treceri în revistă, orice gest milostiv sau semn abia perceptibil de sentiment omenesc, să facă o temenea în fața oricărui cîine de curte și să-și pieptene coada de vulpe în fața principilor, chiar dacă nu sînt decît niște ticăloși". O remarcă critică, pe care Schubart a făcut-o referitor la academia din Mannheim, „slăbiciunea principelui", i-a adus dizgrația.

Schubart a sosit la Augsburg în anul 1774, după o escală la München și după ce a chibzuit în mod serios să emigreze în Suedia. La Augsburg a început să lucreze în colaborare cu librarul Stage la Cronica germană. *Știința literaturii a apreciat la justa ei valoare această publicație. Ea a devenit dealtfel tribuna politică a curentelor revoluționare plebee din Germania celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea. Această activitate de precursor a lui Schubart a făcut posibilă mai tîrziu, într-o măsură importantă, participarea directă și activă a iacobinilor germani la lupta politică pe teritoriul ce coincidea aproximativ cu republica Mainz. Pe bună dreptate,* Cronica germană *a fost comparată cu scrierile teoretice de orientare națională și antifeudală ale lui Herder, în domeniul literaturii și al esteticii. Schubart dădea aci, în mod conștient, o interpretare politică ideilor mișcării „Sturm und Drang", ceea ce constituia în Germania acelei vremi, spre deosebire de Franța, o evidentă acțiune de pionierat. Punctul de plecare al* Cronicii germane, *care constituie, după cum am mai precizat, o realizare istorică remarcabilă a lui Schubart, a fost încercarea de a include în paginile ei în mod alternativ „politică, literatură, poezie, muzică și artele plastice". În comunicarea care*

anunța apariția acestei cronici (datată din 2 iulie 1774), el mai amintește despre un „Studiu privind muzica germană", care urma să fie publicat separat, întrucît în cadrul cronicii muzica era tratată mult prea în „linii generale". Evenimentele furtunoase ale următorilor săi ani de viață au împiedicat ducerea la îndeplinire a acestui proiect, dar putem considera studiul respectiv inclus în „Ideile" de față.

În conflictele politice ale acelor ani, în primul rînd în cel al „marii revoluții..." pricinuite „de prăbușirea ordinului iezuiților", „un gigant doborît", care bietul de el „nu era mai puțin decît mort", după cum comentează cronicarul și de a cărui „prăbușire" se mai zguduia pămîntul, Schubart a jucat un rol întru totul comparabil cu cel al lui Voltaire în Franța iluminismului evoluat, dacă ținem seamă bineînțeles de relațiile sociale diferite din cele două țări. Ca dealtfel toți reprezentanții grupării „Sturm und Drang", Schubart nu îl agrea în mod deosebit pe umoristic-spiritualul scriitor francez, căci tocmai datorită acestor însușiri ale sale ei îl considerau prea „de curte". Totuși, atunci cînd, în anul 1789, după izbucnirea Revoluției franceze și după detenția sa de mai bine de zece ani, lui Schubart i-a fost trimisă „o rămășiță din ușa celulei lui Voltaire din dărîmăturile Bastiliei", el a recunoscut și a scos chiar în evidență ceea ce îi unea din punct de vedere politic și mulțumi „din toată inima" pentru o asemenea „relicvă". Acum „E dărîmată chilia cea de groază, / Care te-a închis cîndva, Voltaire, în noapte apăsătoare", și „Să nu rămînă din acea clădire, nici lemn, nici piatră și nici cui..." scrie el în continuare.

În anul 1774, expulzat de primarul din Augsburg, Schubart s-a mutat la Ulm. El scria „Și acum îmi arunc pălăria sus și zic ca acel german care părăsea Londra: O, Anglie, aș voi să-mi umplu numai această pălărie cu libertatea și buna ta dispoziție!" Atunci „s-a sculat în senat von Kuhn

acum decedatul primar al orașului și peroră: «S-a strecurat în orașul nostru un vagabond și pretinde pentru mizerabila sa foaie o pălărie plină de li-libertate engleză, dar nu va avea nici cît încape într-o coajă de nucă».“ Încă trei ani a mai luptat Schubart, din Ulm, împotriva ignoranței și a perfidiei. La 23 ianuarie 1777 (din aceeași zi e datat ultimul exemplar al Cronicii germane), *Schubart a fost ademenit din orașul liber Ulm pe teritoriul württemberghez și arestat din ordinul ducelui Karl Eugen de Württemberg. Nu a existat nici un proces. În ordonanța ducelui se motivează, că „nerușinarea“ lui Schubart „a ajuns atît de departe, încît aproape că nu mai exista pe fața pămîntului vreun cap încoronat sau vreun principe care să nu fi fost lezat în scrierile sale, în modul cel mai obraznic cu putință, ceea ce l-a determinat demult pe excelența sa, ducele, să ia hotărîrea de a-l aresta, pentru ca, printr-o pază sigură a persoanei sale, să curețe societatea omenească de un membru nedemn și contagios“.*

Fără îndoială, nu atacurile personale erau cele ce i se reproșau lui Schubart, ci actualitatea politică generală a revistei sale. Comerțul cu soldați, practicat în mod intens de ducele Karl Eugen și aspru înfierat, atît de Schiller în cunoscuta scenă din drama sa Kabale und Liebe (*„Intrigă și iubire“*), *cît și de mulți alți scriitori ai timpului, constituia în acea vreme, alături de problema țărănească, ideea cea mai incandescentă care ar fi putut fi dezbătută în public. Schubart comentează că acest negoț ar constitui „un subiect înspăimîntător, dar și potrivit în cuvîntul predicat de patrioții cărora le zvîcnește inima în piept, atunci cînd concetățeni de-ai lor au soarta sclavilor negri, fiind trimiși în lumi străine, drept jertfă de război“. Dacă asemenea trupe vor exista însă în America, ele „vor lupta împotriva colonialiștilor, care îi așteaptă curajoși pe cei care le urîsc libertatea“, se pronunță „bostonianul“ Schubart, cu alte cuvinte, adeptul lui Franklin, Jefferson și Washington. Și*

revoltele țărănești, nesupunerea soldaților la ordine, cămătăria, problema impozitelor, nefastele jocuri de noroc, exilul, și, înainte de toate, bigotismul și superstițiile constituiau principalele teme politice ale lui Schubart.

Schubart a suportat detenția în condiții deplorabile. Și astăzi mai poate fi văzut colțul mucegăit din pivnița în care a stat el închis în primul său an de detenție pe Hohenasperg. Ducele personal i-a ales acest loc și a supravegheat dealtfel de la fereastră, întemnițarea sa. Începînd din anul 1778, i s-a permis să primească unele vizite, iar din anul 1780, să se deplaseze liber în incinta fortăreței. Abia peste opt ani, în anul 1785, după o sumedenie de petiții umilitoare și deprimante, în parte scrise, în parte orale, au putut să-l vadă și să-i vorbească rudele apropiate. În luna mai a anului 1787 a fost eliberat, cu sănătatea subminată și o stare psihică apăsătoare. Neclintit în principiile sale, Schubart cădea totuși pradă, în ultimii săi ani de viață, unor stări de totală resemnare, ceea ce e lesne de înțeles. Cînd Bürger a criticat stilul emfatic și nu lipsit de influența teosofiei și a misticii în scrierile sale tîrzii, Schubart a răspuns printr-un comentariu zguduitor: „Aspergul răsuflă prin el". Schubart a supraviețuit doar patru ani perioada detenției sale. A fost ținut apoi sub tutelă, ca „poet ducal al curții și al teatrului". „Duhoarea închisorii mele", scria el fiului său, „mi-a ros pieptul, căci acolo nu putea pătrunde aerul, mi-a strecurat în mădulare o sfîrșeală morbidă și mi-a destins toate resorturile vitale ale trupului. Odată cu el, s-a chircit în mod jalnic și sufletul meu. De atunci m-am restabilit puțin, datorită miraculosului aer liber și a unei alimentații mai bune, dar nu voi mai redobîndi niciodată entuziasmul meu de altădată și nici armonia deplină a forțelor mele spirituale."

Nu a fost însă nevoit să predea, după cum fusese plănuit, la academia care își dobîndise o reputație nefavorabilă prin destinul lui Schiller. „Eu

nu mă potrivesc într-o fabrică de sclavi", se exprimă el, „unde, cu titlu de profesor, să devin sclav şi să formez sclavi". În iunie 1787 a reluat munca la revista sa, de astă dată sub titlul Cronica patriei, *sau simplu* Cronica. *L-au lăsat în pace, fiind convinşi că pentru siguranţa statului aceasta ar fi cea mai abilă soluţie. Comandantul, colonel Seeger, colaboratorul ducelui, i-a scris acestuia că „faima extraordinară de care se bucură acest om în străinătate", mă determină „să las cu prea umilă supunere la latitudinea alteţei voastre să decidă dacă alternativa de a-l ocupa pe Schubart, ex officio, cu o asemenea gazetă, nu ar prezenta soluţia cea mai sigură". Din partea ducelui i-au fost prescrise acum redactorului recomandări astfel formulate: „Cel mai profund respect faţă de maimarii pămîntului, să vă pătrundă atît de adînc în inimă", încît să păstreze tot timpul în faţa ochilor „distanţa" faţă de nobilime. Schubart preluă, scrîşnind din dinţi, asemenea formulări, scriind în acelaşi timp, spre Franţa revoluţionară: „... noi sîntem corbii, servum pecus*, animalele leneşe care se bucură, croncănind, de putreziciunile pe care ni le aruncă tiranii", iar fiului său Ludwig: „Sînt fericit, că am apucat vremea cînd se consideră idolatrie ruşinoasele plecăciuni, temenele şi ploconeli în faţa atotputernicilor pămîntului, care sînt supuşi aceloraşi necesităţi fiziologice ca şi oricare dintre noi".*

De cînd a fost întemniţat, constrîns fiind de împrejurări, interesul lui Schubart pentru practicarea vie a muzicii a trecut pe un plan mai îndepărtat. Fiului său Ludwig, care izbutise atunci să-şi realizeze, la Berlin, o carieră frumoasă, Schubart îi relatează despre cîteva concerte, puţine şi izolate, pe care, după eliberarea sa, le-a organizat din nou, de obicei cu fiica sa Julchen. Fiica interpreta arii italiene, iar împreună, tatăl şi fiica, cîntau „co-

* *„Turmă slugarnică". Horaţiu desemnează astfel în* Epistole, *oamenii slugarnici. (N.t.)*

rale și cîntece populare". S-a ocupat și de Oda bucuriei *de Schiller, creată în anul 1785 (odă, care l-a însoțit pe Beethoven de-a lungul întregii sale vieți). Schiller însuși relatează despre aceasta într-o scrisoare (din 19 decembrie 1787) adresată lui Körner. Principala preocupare a lui Schubart era cea de a întocmi traduceri pentru „dezgustătoarea operă italiană". În rest, se retrăgea din ce în ce mai mult. Soția sa scria fiului Ludwig: „Fiind constrîns și cedînd și stăruințelor, el mai scrie prologurile pentru zilele onomastice și de naștere ale alteților lor, încolo nu intră în teatrul de operă, în tot timpul anului".*

Muzica își are partea ei de contribuție și la gloria mai tîrzie a marelui patriot. Schubart a devenit simbolul năzuințelor spre libertate a burgheziei. În anul 1787, cînd Schiller a venit pentru prima oară la Weimar, pentru a se întîlni cu Herder, s-a discutat „cîte ceva și despre unele probleme politice și filosofice", între altele, despre Schubart și ducele de Württemberg, „despre ceea ce mi se întîmplase cu el". Schiller scria cu această ocazie, într-o scrisoare adresată lui Körner (din 14 iulie 1787), că și Herder îl urăște pe duce cu „o ură tiranică". Schubart putea relata, după eliberarea sa: „Am primit și mai primesc zilnic, din toate colțurile Germaniei și ale Elveției, atîtea felicitări, încît stau rușinat în fața ferestrei și oftez: O, Doamne, eu nu le merit!" În acest sens a fost înțeleasă și răspîndită și muzica lui Schubart, ca de exemplu cîntecul său Kaplied*. Achim de Arnim îi scrie lui Reichardt, cît de clară i-a devenit „întreaga forță mobilizatoare... a cîntecului popular", tocmai datorită acestui* Kaplied *de Schubart. Există o transcriere a acestei compoziții, prevăzută cu digitații, făcută de tînărul Beethoven pentru prietenul său Wegeler, în vederea folosirii ei ca material didactic. Eulogius Schneider, mentorul primei compoziții mai ample a lui Beethoven,* Cantata la moar-

---

* Kap — exploatare de cărbune. (N.t.)

tea lui Iosif al II-lea, *emigrant la Strasbourg, fiind gonit din universitatea din Bonn, a compus* Marşul francilor, *pe melodia acestui cîntec. Unui alt revoluţionar strasbourghez, Andreas Meyer, care redacta acolo, împreună cu Johann Friedrich Simon, un cotidian (în care a fost anunţată, la data de 4 aprilie 1791, apariţia unei ediţii a autobiografiei lui Schubart, lucrare care „se recomandă de la sine, neavînd nevoie de laude..."), Schubart îi scria resemnat: „... din cuibul meu de sclav, privesc spre voi, ca spre doi vulturi ce sînteţi...". Deci, fără îndoială, Schubart mai avea legături şi cu evenimentele muzicale din timpul revoluţiei.*

La 10 octombrie 1791, cînd a murit, Schubart făcea parte dintre „fiii Germaniei", cărora Herder le-a adresat în Scrisori privind progresul umanităţii *cuvîntul comemorativ: „Ei nu mai sînt, ei s-au stins mîhniţi, fără sprijin şi fără consolare"; şi cărora Heine le-a închinat, cu zeci de ani mai tîrziu, zguduitoarele rînduri cu care şi-a încheiat* Istoria religiei şi a filosofiei din Germania. *El scria aceste rînduri, ca emigrant la Paris: „... inimi germane clocoteau şi spumegau atunci dincolo de Rin, dar ele erau atît de izolate, înconjurate fiind numai de porţelan lipsit de simţire, de cești de ceai, căni de cafea şi pagode chinezeşti care dădeau mecanic din cap, ca şi cum ar fi ştiut despre ce era vorba. O! bieţii noştri înaintaşi din Germania, cît de greu au ispăşit ei simpatia lor pentru revoluţie! Iuncheri şi popi foloseau împotriva lor cele mai josnice şi grosolane perfidii".*

II

Schubart a fost un compozitor de mare talent. Dintre cele aproximativ optzeci de lieduri com-

puse de el și care s-au păstrat, mai mult de jumătate sînt scrise pe texte proprii. Ele nu se apropie, desigur, de pregnanța și unitatea stilistică a maeștrilor de lieduri Johann Abraham Peter Schulz și Johann Friedrich Reichardt, ci ne îndreaptă mai curînd, prin coloritul lor nemeștușugit și prin sinceritatea limbajului popular, spre o înrudire cu Carl Maria von Weber.

Schubart a fost unul dintre primii care s-au opus energic raționalismului lipsit de îndrăzneală și pedanteriei didactice a mai vechii așa-numitei școli berlineze de lieduri și a propagat „tonul popular" în cîntec. „Cum se face", se întreabă Schubart în anul 1774, într-o recenzie a liedurilor lui Johann Andrée, deci cu mult înainte de Schulz și Reichardt, „că aceste cîntece ale germanilor, atît de bine puse pe muzică, nu se cîntă și nu sînt gustate aproape nicăieri..." Ele sînt înainte de toate, zicea el, „prea greoaie, fiind scrise cu prea grijulie conștiinciozitate".[2]

În deceniul dintre anii 1770 și 1780, ideea explozivă care constituia principalul subiect dezbătut de membrii grupării „Sturm und Drang", dintre care făcea parte și Schubart, era aceea a exprimării artistice „autentice". Ei se opuneau la tot ce nu era autentic, vizînd mai ales acele manifestări ale artei, pe care le etichetau cu desconsiderare ca fiind rodul „gustului modei" și al „vanității virtuozilor". Ei se refereau în primul rînd la stilul „galant", adică agreabilul stil de curte, iar în al doilea rînd la contrapunct, o muzică devenită prea „savantă". Unde s-ar fi putut găsi mai bine o contracarare pentru aceste tendințe, decît în poezia și muzica cu adevărat vie și, prin aceasta, autentică, cea a poporului „necultivat", care reprezenta, după formularea lui Herder, cu totul altceva decît „ceea ce era făcut pen-

---

[2] Cronica germană, *anul II, numărul 3, din 9 ianuarie 1775 (pag. 22).*

tru hîrtie și versuri de literă moartă"[3]. *Schubart îi scria compozitorului Philipp Christoph Kayser, prietenul lui Goethe: „Noi începem să reducem totul la simplitatea naturii și sperăm să-i vină acum și rîndul muzicii*"[4]. *Schubart se identifică în această privință, în primul rînd cu Bürger, pe care îl aprecia foarte mult și de care se simțea legat, atît prin temperament, cît și prin luările de poziție. „Ce fericire*", *recunoaște Bürger, „să descopăr că un om ca Herder vorbește despre lirica poporului, prin urmare despre natură, mai limpede și mai precis, exact ceea ce am gîndit și simțit eu destul de vag deja de multă vreme*"[5].

Prin activitatea sa de rapsod muzical (în sensul de improvizator), Schubart se simțea o personalitate a artei vii și nu a celei „pentru hîrtie". Semnificativ în acest sens e titlul culegerii sale Rapsodii muzicale, *care a fost publicată în anul 1786, în timpul detenției sale. Schubart practica, atît muzica instrumentală, cît și pe cea vocală, recita și declama. Compozițiile pur intrumentale au o importanță minoră în creația sa. „Obișnuiam să citesc din lucrările celor mai buni scriitori ai noștri pentru un public format din bărbați și femei și găseam un auditoriu foarte numeros*"[6], *scrie el, subînțelegînd și „lecturile" muzicale cu un conținut mai ales melodramatic. El voia să familiarizeze publicul în primul rînd cu idolul său Klopstock, lucru pe care îl făcea în același timp și Gluck. Cînd se afla la Mannheim, Schubart a comentat vizita lui Klopstock în acel oraș: „Cel mai mare geniu poetic al nostru s-a bucurat, ce-i drept, de*

---

[3] *Opere complete de Herder, ed. de B. Suphan, vol. I—XXX, Berlin, 1877—1913, vol. XXV, pag. 332; a se compara cu* Vocile popoarelor în cîntece, *Reclams Universal-Bibliothek (vol. 336) Leipzig, 1968, pag. 384.*

[4] *Citat după* Literatura națională germană, vol. 78, *Berlin/Stuttgart (1884), pag. XV.*

[5] *Citat după*, Literatura națională germană, *ed. de Joseph Kürschner, vol. 81, Berlin/Stuttgart (1884), pag. 303.*

[6] Viață și convingeri, *pag. 79.*

toate onorurile cuvenite unui om atît de mare", deşi Klopstock nu era „... scriitorul unei naţiuni care, pe vremea aceea, era pe jumătate franceză, pe jumătate italiană şi abia dacă avea puţină poleială germană"[7]. *Numele lui Klopstock trebuie considerat ca şi cel al lui Schubart ceva mai tîrziu, ca un simbol al năzuinţelor spre libertate ale burgheziei, întrucît el căuta să impună forme burgheze atît relaţiilor sale externe (cam ca Benjamin Franklin), cît şi celor din Germania, unde pe plan cultural ele aveau înainte de toate un specific naţional. În manifestele volante ale iacobinilor germani din timpul revoluţiei găsim menţionate tot mereu „in tyrannos"* acele nume mari pe care le invocă de atîtea ori şi Schubart: „O nume! nume! solemne ca imnul victoriei! — Tell! Hermann! Klopstock! Brutus! Timoleon!"*[8].

Şi în calitate de muzician, Schubart gîndea astfel: „Cîntul izvorăşte liber şi firesc dintr-o inimă simţitoare, strat pe care natura însăşi i l-a săpat şi nu are nevoie de canale săpate istovitor cu tîrnăcoape şi lopeţi de alde Marpurgi şi Kirnbergi"[9]. *La fel ca Philipp Emanuel Bach, pe care îl admira mult Schubart era şi el pătruns de ideea de libertate a subiectivităţii artistice care se poate manifesta cel mai bine într-un stil „liber" şi dintr-o imaginaţie „liberă". Ei cereau artistului, dîndu-i pe de altă parte şi posibilitatea de a o face, să nu formuleze doar consideraţii mai mult sau mai puţin autoritare cu privire la afecte, ci, după cum zice Philipp Emanuel Bach, să redea, să comunice publicului simţăminte proprii şi să-l stimuleze „prin*

---

[7] *Ibidem.*

* *Tyrann — în Grecia antică, conducător al poporului, care lupta împotriva aristocraţiei. (N.T.).*

[8] *În poezia* Libertatea *de Friedrich Leopold din Stolberg; a se compara cu Schubart* (Viaţă şi convingeri, *pag. 85): „Hermann! Goetz! Klopstock! Goethe!".*

[9] Cronica germană.

asemenea creații să simtă și el la fel"[10]. (*Lev Tolstoi, entuziasmat de gîndirea lui Rousseau a denumit mai tîrziu această idee — contaminare afectivă*). *Nu argumentul, nu poanta „spirituală", ci „existența în sine", precum și „calitatea" individualității artistice care se cristalizează în opera de artă trebuie să determine conținutul ei. „Dar ca să-ți poți dezvălui eul prin muzică, trebuie să gîndești, să născocești, să imaginezi tu însuți, căci ceea ce îți este propriu ți se potrivește exact pe măsură și vei putea reda întotdeauna mai bine decît orice altceva", scrie Schubart în prefața celui de-al treilea caiet al* Rapsodiilor muzicale[11].

Și libertatea și naturaleța aceasta în muzică are un substrat social-istoric, și nu chiar în ultimul rînd. Ca o personificare a inculturii de la curte (sau cum îi plăcea lui Schubart să spună) a culturii „hermafrodite", îi apărea atît lui, cît și întregului public burghez „claponul italian" de pe scena operei. Citim în Prelegeri despre științele frumoase, pentru neinițiați, *pe care un student le-a publicat fără știrea lui Schubart în anul 1777, după notițele luate, că opera a devenit un „monstru" prin ridicolul apariției pe scenă a cîte unui Hercule cu strotul gol, cîntînd: „Am fost în iad" pe trilul unui* fa *din octava cu două linii, în cea mai desăvîrșită coloratură*[12]. *E semnificativ faptul că Michael Hissmann — care a făcut o prelucrare a acestor schițe estetice, publicînd și el pe cont propriu în anul 1781 cartea astfel refăcută — a căutat să atenueze aceste pasaje și altele asemănătoare. El a adăugat, în legătură cu fragmentul citat, că se*

---

[10] *Carl Philipp Emanuel Bach.* Eseu asupra adevăratei arte de a cînta la clavecin, *Berlin, 1753—1762, ediție nouă de Hoffmann-Erbrecht, Leipzig, 1957, pag. 122.*

[11] Rapsodii muzicale, *caietul I—III, Stuttgart, 1786.*

[12] Prelegeri despre științele frumoase pentru neinițiați, *de Schubart, redactate de unul din foștii auditori ai prelegerilor (Christian Gottlob Ebner), Augsburg, 1777, pag. 49.*

poate lesne înțelege acuzația adusă operei de curte prin faptul că „publicul este în general lipsit de competența competență"[13]. *Abia cu doisprezece ani mai tîrziu s-a putut citi în publicația berlineză* Studii pentru muzicieni și iubitori ai muzicii, *că tînăra republică franceză a pus sub interdicție, prin pedeapsă cu moartea, cultivarea vocilor de castrați*[14].

Este totuși surprinzătoare critica atît de incisivă pe care Schubart o aduce singspielului și operei comice, din care consta de fapt teatrul muzical burghez (Idei, *între altele, la pag. 118, 235 c., 242, 302). Aci se poate observa dealtfel o rezervă principială cu privire la nivelul de atunci al practicii artistice burgheze. O rezervă asemănătoare e cunoscută și pe tărîm literar, pe care o manifesta de exemplu Lichtenberg și care i-a sugerat în* orbis pictus (*lume pictată, n.t.) pentru scriitorii „germani" din anul 1780 următoarea expresie de duh: „Cînd o ciocnire dintre un cap și o carte sună a gol, oare totdeauna aceasta se datorează cărții?"*[15]

Schubart aprecia cultura sătească, stilul „natural", în care cîntau fetele din sat (pag. 292; el ridiculizează dealtfel într-o poezie „fetele saxone", care „... știu chiar să citească cărți, / Pe Wieland și pe Gleim..."[16] *— cu alte cuvinte o cultură*

---

[13] *Ibidem, ediția a doua (sub titlul:* Compendiu al științelor frumoase, *ediție total revizuită și adăugită — sub acest titlu a mai fost publicată probabil o ediție a acelorași* Prelegeri, *la Leipzig — (redactate de Michael Hissmann), Münster, Osnabrück și Hamm, 1781, pag. 124.*

[14] Studii pentru muzicieni și iubitori ai muzicii, *redactată de Johann Friedrich Reichardt, vol. I, Berlin, 1793, pag. 23.*

[15] *Citat după Georg Christoph Lichtenberg,* Scrieri alese, *Universal-Bibliothek (vol. 184), ediția a III-a, Leipzig, 1965, pag. 131.*

[16] *Citat în Jürgen Mainka,* Opera muzicală a lui Abraham Peter Schulz. *O contribuție la dezvoltarea muzicii a mișcării „Sturm und Drang", teză de docent, Berlin, 1970, pag. 38.*

devenită mai curînd orășenească, ceva ca Minna von Barnhelm). În acest fel, Schubart se identifică cu atacurile pe care Neefe, profesorul lui Beethoven, le îndreaptă împotriva manierei unui cînt școlit și virtuoz, în prefața odelor sale închinate lui Klopstock, întrucît, scrie el „o expresivitate caldă, plină și vie" nu se poate dobîndi prin nici un fel de studiu sau iscusință[17]. În acest fel se pot fabrica doar „orgi ambulante (flașnete), care, după ce și-au turuit piesa înregistrată pe cilindri, rămîn moarte și reci", (pag. 295), se exprimă Schubart.

Fiind de la început sub influența exaltării religioase în maniera lui Rousseau, Schubart considera ca o îndatorire de căpătîi a practicii muzicale burgheze o reformă a muzicii bisericești. Aci se face simțită la el tradiția provincialismului orașelor libere și izolarea față de progresul internațional. Entuziasmul său pentru specificul național în muzică (pag. 92, 213) devine astfel rupt de lume și suferă de păcatul frazeologiei. Schubart polemizează în Idei cu Burney, pe care l-a cunoscut la Mannheim și care, după cum susținea Schubart, ar fi pus la îndoială geniul muzical al germanilor, deși se vedea clar că tocmai națiunea engleză nu a fost în stare să dea la iveală pînă atunci nici o singură școală. Asemenea afirmații arată limpede că ideea națională apare adesea împinsă spre o exaltare unilaterală, ca dealtfel și la Klopstock, pe care Schubart îl diviniza. Faptul că Schubart nu a recunoscut că tocmai prin singspiel avea să se manifeste forța „geniului" național german, rămîne o ciudățenie, mai ales că Flautul fermecat a fost reprezentat încă în timpul vieții sale.

---

[17] *Citat textual în Jürgen Mainka*, Concepția despre lume a tînărului Beethoven, *din* Contribuții la știința muzicii, *XII/1970*, pag. 202.

III

Ideile lui Schubart privind estetica muzicii constituie un important document al mişcării „Sturm und Drang". În această lucrare reeditată după mai multă vreme sînt expuse puncte de vedere de mare importanţă privind, atît creaţia clasicismului muzical, cît şi a celui literar. Schubart a fost contemporan cu Haydn şi cu Mozart, cu Goethe şi cu Herder. Ca modele de urmat în artă îi avea în domeniul muzicii, în primul rînd, pe Gluck şi pe Philipp Emanuel Bach, iar în cel literar, pe Klopstock. La rîndul său, Schubart l-a influenţat, atît pe tînărul Schiller, cît şi pe tînărul Beethoven.

Schubart a scris Ideile privind o estetică a muzicii *în timpul detenţiei sale în fortăreaţa Hohenasperg, doar parţial, căci atunci cînd i s-a refuzat posibilitatea de a scrie, le-a dictat unui alt deţinut printr-o crăpătură din perete. A păstrat în mod secret şi ilegal şi memoriile sale* (Viaţă şi convingeri), *atît de frecvent citate în prima parte a acestei expuneri, ascunzînd manuscrisul temporar sub duşumele. Întrucît a început să mucegăiască, acesta a devenit aproape inutilizabil. În* Idei *nu găsim un studiu finalizat, ci o expunere improvizată. Abia după moartea sa, manuscrisul a fost în întregime reconstituit de către fiul său Ludwig şi publicat în anul 1806. Ludwig Schubart a schiţat în prefaţă istoria devenirii lucrării de faţă. Abia în anul 1849, bineînţeles după izbucnirea revoluţiei burgheze, lumea a îndrăznit să vorbească în Germania, mai deschis, despre împrejurările în care a putut lua naştere această publicaţie a lui Schubart. Astfel David Friedrich Strauss nu a mai făcut nici un secret din maşinaţiile de la finele secolului al XVIII-lea ale cercurilor dominante, în culegerea scrisorilor lui Schubart, pe care a întocmit-o, precum şi în comentariile adăugate.*

Chiar şi în forma fragmentară şi „rapsodică", în care se prezintă, oglindind astfel şi caracterul

lui Schubart (e discutabil în ce măsură o redactare mai temeinic elaborată ar fi arătat altfel), Ideile *ne dezvăluie impresia unui important poet și muzician, despre muzica în lume a acelui timp. Numai o privire generală asupra acestui document al vremii, caracteristic chiar și prin forma sa, poate permite o deplină înțelegere a reflecțiilor spirituale, atît de des citate (despre locuitorii din Mannheim, despre cîntul popular, despre studiul cîntului, despre Johann Sebastian Bach, despre Philipp Emanuel Bach etc.).*

Cartea lui Schubart reflectă mai bine ca oricare dintre cărțile de acest fel poziția mișcării „Sturm und Drang". Caracteristică e concepția despre geniul muzical, precum și poziția față de senzualismul englez, concretizată prin referirea sa marcantă la Charles Avison, al cărui Essay on Muzical Expression *(1752) a apărut în anul 1775, în limba germană. Caracteristică e și poziția principial polemică față de „pitagoreism". Pretutindeni se adunau argumente în sprijinul cerinței exprimate de Schubart, ca „latura estetică" a muzicii să fie la fel de științific tratată ca și cea „matematică". Schubart se opune oricăror sisteme, chiar și celor mai recente, ca de exemplu celui al lui Georg Joseph Vogler (pag. 139 c.), cu care plănuise totuși în ultimii săi ani de viață redactarea unei reviste muzicale* (Academie), *„care să corespundă întru totul cerințelor epocii noastre degenerate înspre micime și slăbiciune".*[18] *Hiller e lăudat, pentru că atrăgea atenția asupra esteticii, în opoziție cu opiniile altora, reprezentate, după părerea lui Schubart, îndeosebi de Mitzler. E absurd și în contradicție cu realitatea, să se considere că prin calculul matematic al unei piese muzicale s-ar putea obține o imagine asupra naturii muzicii. Hărnicia compilează, geniul inventează — a fost principiul*

---

[18] Viața lui Christian Friedrich Daniel Schubart în scrisorile sale, *vol. 2, pag. 417 (către Wenner, 23. 10. 1790).*

său. Sau: geniul „înaripează". Schubart insistă mereu asupra caracterului individual al originalității care îl transportă și pe ascultător „pe ... aripi de heruvim" (pag. 317). „Sublima scînteie a geniului ... îndeamnă, apasă, zguduie și arde atîta vreme, pînă izbucnește ca o flacără" (pag. 317). Conceptul geniului e banalizat uneori și prin platitudini, ca de pildă în constatarea: „Lui Cannabich i-a lipsit geniul, ca urmare a faptului că nu a băut niciodată vin" (pag. 143). Există și alte afirmații mecaniciste de o naivitate dezarmantă: „Printre germani, care beau bere, există mai mulți băși, pe cînd în Italia, țară viticolă, sînt mai mulți tenori" (între altele, și la pag. 81, 143).

Schubart avea concepții relativ moderne despre metodele științifice. În timp ce în Prelegeri despre științele frumoase, el întocmește un tabel cu un punctaj privind calitățile scriitorilor contemporani, în Idei, el întocmește pentru limbajul muzical, considerîndu-l cel mai „definit" limbaj (pag. 326), mai precis chiar decît cel poetic sau cel pitoresc (pag. 326) — un tabel privind calitățile expresive ale tonalităților (pag. 323). Acest tabel a fost apreciat atît de Beethoven cît și de mulți alții. Notația muzicală, consideră Schubart, a creat posibilitatea unei autentice istorii a muzicii, și propune o Istorie a muzicii prin exemple. Chiar și informațiile sale detailate privind probleme de salarizare, onorarii și altele asemănătoare, nu trebuie privite ca simplă trăncăneală din lumea de specialitate (pag. 199), ci ca o străduanie de a fixa în general realitățile practicii muzicale din acea vreme.

Mai vîrstnicul Schubart a cunoscut incomparabil mai puțin evoluția clasicismului muzical vienez, decît pe a celui weimarean. În scrisorile sale tîrzii, citim că preferații săi de atunci erau „Goethe, Schiller, Herder, Heine și Klinger".[19] Este binecunoscut entuziasmul său pentru prima dramă a lui Schiller, începută în anul 1777 și ter-

[19] Ibidem, vol. 2, pag. 360 (către fiul său, 26.8.1787).

minată în anul 1781, dramă care reprezintă de fapt, adaptarea scenică a povestirii lui Schubart Povestea inimii omenești, *publicată cu puțin înainte în* Magazinul șvăbesc al anului 1775 pentru probleme științifice[20], *de sub conducerea lui Haug. Legătura aceasta artistică a dus, după cum se știe, la mistificarea întîlnirii dintre cei doi poeți pe Hohenasperg. (Comandantul fortăreței a dispus ca Schiller să-i fie prezentat ca fiind un student necunoscut, iar Schubart să-l ghicească pe autorul dramei, care constituia atunci subiectul de discuție al tuturor, fiind apreciată și de Schubart cu o recenzie entuziastă.) În biografia „hoțului" Carl, se remarcă, dealtfel, „ideea" lui Schubart de a se schița, în literatură, teme științifice, ele fiind în cazul de față de natură psihologică. „Filosoful", consideră el, poate urmări pe această cale, fiecare faptă a individului, „pînă la conceperea sa", observa „fiecare subterfugiu" al său, pentru a putea scrie apoi „o istorie" a respectivei inimi omenești. Și această reflecție apare sub forma unor observații social-critice: „datorită formei de guvernămînt", spre părere de rău, „atitudinea unui german e doar pasivă". Cu o tragică profeție, el mai remarcă: „Fiecare trăsătură justă scăpată de sub condeiul unui cap luminat" poate, din păcate, „să-i deschidă acestuia drumul spre societatea pușcăriașilor".*

În ceea ce privește muzica, vîrstnicul Schubart vorbește despre tînărul Zumsteeg, dar nimic despre Haydn și Mozart. Acest fapt se datorează desigur într-o oarecare măsură și problemelor de comunicație și de informație ale timpului respectiv, dar poate și punctelor sale de vedere personale. Mult timp după moartea lui Schubart, e cunoscut de pildă entuziasmul lui Schiller pentru Gluck, renegîndu-i, în același timp, pe mai tinerii maeștri

[20] *Ed. nouă: Opera lui Schubart într-un volum.*

Haydn și Mozart. Oratoriile mai tîrzii ale lui Haydn, Schubart le califică drept „varză". Am amintit de repetate ori aversiunea principială a lui Schubart pentru singspiel. Din nefericire, socotea el, adesea nici chiar Gluck nu îl putea egala pe Klopstock (pag. 301 c.). Îi reproșează compozitorului chiar și unele deficiențe privind armonia. Totuși el se distanțează de Forkel, în ceea ce privește atacurile acestuia îndreptate împotriva maestrului de operă și publicate în anul 1778 în Biblioteca criticii muzicale, *atacuri prin care combate principial noua interpretare dată de Gluck relației cuvînt-ton în creația muzical-dramatică, și care ar constitui după părerea sa un indiciu de decădere față de epoca Bach-Händel.*

În Ideile *lui Schubart se consemnează unele contradicții ciudate. Schubart susține, pe de o parte, pozițiile estetice ale clasicismului muzical ajuns la maturitate. Astfel, el zicea că muzica ar trebui să coboare spre ascultător, dar numai pentru a-l înălța spiritual. În orice caz, muzicianul trebuie să-l însenineze (după formularea lui Haydn) „pe omul împovărat de treburi" (pag. 302). Schubart manifestă o alergie față de „sentimentalismul" molatic, pe care îl califică drept exteriorizare a lascivității erotice (pag. 211). Pe de altă parte, el își exprimă regretele globale privind decăderea generală a muzicii. Pe de o parte e entuziasmat de progresul, de „revoluția" în muzică, datorată, după părerea sa, lui Gluck și Piccini (pag. 239), pe de altă parte se întîlnesc tot mereu constatări pline de regret și supărare, potrivit cărora, în trecut, totul a fost mai inimos și mai plin de forță. „Manechine" și „Fluturi ai modei" (ca de exemplu Johann Cristian Bach) au reușit să introducă și în muzică „simțăminte slabe, înmuiate în atîtea fierturi, tocane și zaharicale"[21]. Dacă luăm în considerare scrisorile și alte publicații ale lui Schubart, reiese și aspectul*

[21] Scrisori, *vol. 2 pag. 377 (către Klein), 7. 12. 1787.*

PREFAȚĂ

Fragmentul prezentat în cele ce urmează apare patrusprezece ani după moartea autorului său. Ar fi fost pus la dispoziția publicului mai devreme, dar hîrtiile fiind pe alocuri rupte, trebuiau întîi întregite unele articole, făcute unele rectificări privind limba și expunerea, completate unele lacune, mai ales în exemplele pentru care autorul nu avea la îndemînă subsidiile necesare. Răposatul meu tată a dictat conținutul acestor foi, precum și biografia sa, unui nedeprins cu pana, în fortăreața Hohenasperg, fără să fi recitit pe urmă manuscrisul, fără să fi completat notele omise, fără să fi revizuit limba, cu scopul eliminării enormelor greșeli de scriere care făceau textul uneori de neînțeles. Foile manuscrisului împrăștiate printre hîrtiile sale au fost cu greu asamblate. Întrucît vorbea însă adesea cu entuziasm despre marea sa dorință de a scrie o estetică a muzicii și întrucît adunase cu acest scop o mulțime de material și începuse chiar, în anii 1784 și 1785, elaborarea lucrării, mi-am asumat truda sus-menționată cu atît mai multă plăcere, cu cît mi se părea interesantă ideea și cu cît mi se păreau mai reușite unele articole.*

După ce mi-am dat contribuția privind manuscrisul, mai aveam nevoie de sfatul unor persoane competente, precum și de părerea publicului artistic. Pentru a-l determina să se pronunțe, au fost prezentate iubitorilor de artă unele probe în revista lunară Merkur *de sub conducerea lui Wie-*

* *Atunci cînd a întreprins elaborarea acestei lucrări, el avea la îndemînă puține cărți și dicta mult din memorie.*

land, în foile engleze și în Revista muzicală din Leipzig. *Aprecierile au fost favorabile. S-au găsit în aceste texte, ici-colo, opinii noi, precum și un mod de tratare original, ușor de înțeles, popularitate în expunere și cu toată facilitatea aparentă, adevăruri profunde întemeiate pe experiența autorului. În acest fel a fost alcătuit întregul care urmează, în măsura în care acest lucru a fost posibil din hîrtiile avute la dispoziție.*

Cititorul găsește expusă aci, în mod accesibil și atrăgător, chiar și pentru nemuzician, o istorie a muzicii, începînd de la evrei, greci și romani, continuată apoi cu marile școli ale italienilor, germanilor și francezilor. Cea germană se subîmparte, ca și școlile de pictură în: școala vieneză, berlineză, saxonă, palatină bavareză; celelalte curți princiare: Württemberg, Salzburg, Mainz etc., precum și orașele libere fiind tratate în capitole separate.

Ceea ce prezintă cel mai mare interes în această frescă istorică sînt caracterele adesea foarte bine conturate ale celor mai renumiți compozitori și virtuozi. Ele sînt redate în mod real, concis, cu competență și prezintă importanță pentru toți cei ce manifestă interes pentru artă. A caracteriza un mare artist în cîteva rînduri, astfel încît acesta să poată fi recunoscut imediat, chiar dacă numele său ar rămîne nedezvăluit, este, după cum bine se știe, una din cele mai grele încercări pentru scriitor. După părerea mea, caracterele lui Händel, Gluck, Bach (tatăl și fiul), Benda, Jomelli, Lolli, Mad. Mara, Raff și ale altora, sînt astfel conturate, încît se recunosc ușor din primele rînduri, fiind în același timp evocată pentru cititor și imaginea sonoră a muzicii lor. Stinse deja, sunetele muzicii reînvie în cuvinte. Fiind atît de tranzitorie, spre părere de rău, în execuția ei vie, muzica se lasă fixată prin cuvinte, la fel cum s-au putut statornici, cu ajutorul lor, realizările mai durabile ale celorlalte arte. Competența autorului, atît în execuția muzicală, cît și în compoziție, iese în evidență ne-

încetat, iar limbajul său poetic i-a folosit în mod deosebit, pentru a surprinde cele mai fine nuanțe emoționale și de a îmbrățișa în cuvinte idei atît de subtile, încît exprimarea lor ar fi părut imposibilă.*

Acestor calități li se alătură și un călduros patriotism german, care străbate dealtfel și Cronica germană, *lucrare în care acest patriotism și-a găsit o savuroasă hrană. Căci în fața geniului* muzical *german se înclină Anglia și Franța, dar nici chiar Italia, cu faima ei artistică, nu ne poate oferi azi un Mozart sau un Haydn. Instrumentiștii* germani *au ocupat dintotdeauna și mai ocupă și azi primul loc la Paris, Roma, Petersburg; și e de ajuns numele* german *ca să creeze în aceste țări un prejudiciu favorabil pentru respectivul artist.*

În partea a doua a lucrării rezervată principiilor *muzicii, autorul ne oferă întîi o descriere a tuturor instrumentelor, de la regeasca orgă pînă la neînsemnata drîmbă, și zăbovește în mod special asupra pianelor de diferite tipuri. El însuși a excelat ca bun clavecinist și ne împărtășește unele taine pe care experiența sa de patruzeci de ani i le-a dezvăluit. Urmează apoi cîntul, stilul muzical, termenii de specialitate, coloritul, geniul muzical, expresivitatea muzicală și, în încheiere o* caracteristică *a tonalităților. Aceasta din urmă a stîrnit interes de la prima ei apariție și a fost considerată de către unul dintre cei mai mari specialiști ca fiind „un tablou sonor pe deplin original, real și plin de profunzime". Dacă această caracteristică va fi acceptată cîndva prin acord unanim, studiată mai îndeaproape și mai profund, fiecare compozitor va*

---

* *Ceea ce s-ar putea obiecta acestor caractere este o oarecare generalizare în laudă și critică, o oarecare monotonie a tiradelor, pe care redactorul nu și-a permis să le modifice. Îi poți aduce unui alt scriitor un serviciu doar dacă nu-i știrbești nimic din originalitate. Poți însă să-i dăunezi mult, substituindu-i propria ta manieră, chiar dacă aceasta este bună. Cunoaștem atîtea exemple de acest fel.*

putea ști ce tonalitate să aleagă pentru a exprima un anumit sentiment sau pasiune.

Marea epocă creată de nemuritorul Mozart în zilele noastre nu a mai coincis în timp cu autorul. Am renunțat la intenția mea inițială de a realiza eu însumi caracterele lui Mozart și Haydn, pentru a le include în lucrare, ca dealtfel și la cea de a continua istoria dintre anii 1785 și 1800 (scrisă de altă mînă), din motivul foarte simplu al dorinței mele de a da publicității doar moștenirea lăsată de tatăl meu, fără compilări sau fragmentări, și cu păstrarea, în limita posibilităților, a particularității sale personale.

Rubricile privind notația, cheile, basul general, compoziția, melodia, armonia *etc. le-am găsit doar punctate, nu conțineau însă nimic decît unele subpuncte și cuvinte răzlețe, sub formă de indicații în vederea execuției muzicale. Un capitol al cărții urma să trateze problema: „Ce a mai rămas de făcut în muzică?" Autorul spera să-și cîștige un merit durabil în domeniul artei sale preferate, mai mult decît prin orice altceva, printr-un răspuns care avea să pătrundă în miezul acestei probleme și era hotărît să-și sacrifice ultimele forțe ale vieții pentru a lupta pentru demnitatea originară, puritatea, simplitatea și forța pe care această artă o exercită asupra omului.*

Cu toată grija pe care am depus-o privind manuscrisul, din cauza distanței la care m-am aflat de locul imprimării, au apărut diverse greșeli de tipar, inegalități ortografice, care rog să fie rectificate potrivit anexei.

REDACTORUL

Ostermesse 1806

INTRODUCERE

Pînă acum se susținea că muzica s-ar supune unor legi doar sub aspectul ei matematic, în timp ce sub aspect estetic, ea s-ar sustrage întru totul oricărei înscrieri în perimetrul criticii. Ca urmare, s-au înmulțit pînă la suprasaturație lucrări din prima categorie, în timp ce, din cea din urmă, încercările sînt puține, șovăielnice și lipsite de vlagă. Scheletul neînsuflețit al muzicii e neplăcut la vedere ca toate scheletele, fiind însă de mare utilitate pentru investigațiile criticilor. Partea estetică a artei sonore, cea care se ocupă mai curînd de inventivitatea melodiei decît de armonie și de modulație, cu alte cuvinte cea care conferă corpului neînsuflețit carnație și colorit, e mai greu de tratat, dar e cu atît mai fructuoasă și mai plăcută. Lucrarea de față are menirea să trateze acest important aspect al artei și să expună, cît mai limpede posibil, principiile estetice ale muzicii. O încercare care își propune să dezvăluie cît se poate de lămurit, cum se poate prinde din zbor și înțelege în mod nemijlocit frumusețile muzicii, trebuie să fie binevenită nu numai pentru virtuoz sau pentru cel inițiat, ci pentru oricine dorește să nu fie cu totul ignorant în această artă divină. În jurul celor două mari întrebări: „Ce este frumosul muzical?" și „Cum se obține acest frumos?" se va axa întreaga lucrare.

Obiecția, potrivit căreia nu ar fi permis să se supună rațiunii arta sunetelor, întrucît acestea ar trebui absorbite cu iuțeală fulgerătoare de către ureche și simțire cu inima, orice disecare impusă, diminuînd iluzia, își pierde orice temei, mai ales dacă ne gîndim că tot așa ar însemna să nu putem

judeca nici lucrările picturii, ale căror impresii sînt desigur la fel de transitorii ca cele ale muzicii. Cu toate astea, citim cu încîntare multă literatură, cum e cea scrisă de Hagedorn, Lippert, Fuessli, Addison, D'Argenville, Caylus, Winkelmann, Goethe, Herder, despre muzică, precum și despre alte arte. Totul rezidă în aptitudinea scriitorului de a simți el însuși foarte profund frumusețile muzicii, de a cînta cu măiestrie cel puțin la un instrument, de a fi meditat asupra filosofiei acestei arte și, în sfîrșit, de a avea darul de a percepe o succesiune de sunete, de a o învesmînta în cuvinte potrivite, de a înțelege elanul de fantezie și revărsarea emotivă a compozitorului și de a putea arăta cititorului de ce compoziția respectivă e într-adevăr frumoasă. Înainte de orice însă, esteticianul muzical trebuie să observe cu grijă efectele muzicii și să știe să arate, pe bază de principii juste, de ce o melodie sau alta produce efecte atît de puternice și pătrunzătoare, și de ce, dimpotrivă, o altă compoziție cade neputincioasă în fața inimii omenești.*

* *Obiecția că pictura rămîne, pe cînd sunetele se sting, e falsă. Examinarea atentă a unei partituri îmi aduce în ureche sunetele, exact așa, ca și cum piesa respectivă ar fi cu adevărat reprodusă. (Autorul.)*

ISTORIE SCHIȚATĂ A MUZICII

Arta sunetelor e veche cît lumea. Omul ar putea fi denumit ființă cîntătoare, tot așa precum, după Aristotel, e denumit ființă vorbitoare. Toți oamenii se nasc cu predispoziții pentru cînt, numai că această predispoziție e, în mod obișnuit, mai mult sau mai puțin cultivată. Doar unele infirmități ale organelor vocale sau o educație cu totul nemuzicală împiedică la cei mai mulți dezvoltarea acestei aptitudini înnăscute. Într-o comunitate de o mie sau chiar mai mulți oameni, vom găsi cu greu un singur om care să nu fie puternic antrenat de torentul cîntării bisericești și dus de năvalnicul său val. Ar fi deci naiv și împotriva măreției firii omenești, dacă am accepta presupunerea unor vechi istorici ai muzicii, potrivit căreia omul ar fi învățat să cînte de la păsări, iar muzica ar fi o artă imitativă. Nesfîrșita monotonie a cîntecului păsărilor e prea obositoare, ca omul să se fi putut lăsa indus spre ideea de a-l imita, decît sub impulsul unui capriciu de moment. Rîndunica ciripește și azi pe jgheabul acoperișurilor noastre, la fel ca pe timpul lui Adam; ciocîrlia, în zborul ei spre înălțimi, cîntă și acum deasupra capului țăranului plugar, cum cînta și deasura capului păstorului Abel; nici privighetoarea nu gîngurește altfel în zilele noastre decît îi gîngurea celei dintîi perechi de îndrăgostiți în dumbrava umbrită a edenului. Ce necuprinsă diversitate a cunoscut muzica la specia umană! Cît de mult diferă gusturile orientate în toate direcțiile cerului! De la cîntecul popular nemeșteșugit al unei tinere păstorițe pînă la virtuozitatea unei Mara sau Gabrieli, ce drum al nuanțării, cîtă variație sonoră! Sau de la scripcarul satului pînă la un Lolli sau Cramer — cîtă deosebire de gust, de iscusință! Și în această privință,

omul se manifestă cu înalta măreţie cu care l-a hărăzit creatorul. Cele şapte sunete sălăşluisc într-adevăr şi în gîtlejul păsărilor. Ce a făcut însă omul din aceste şapte sunete! El imită cu ele susurul adierii de primăvară, precum şi urletul vîntului de noapte şi furtuna ce încovoaie pădurile. El iubeşte, mustră, se tînguie, se zbuciumă, se înfurie, se cutremură, blestemă, rîde, plînge, cîntă contopindu-se cu îngerescul aleluia ca şi cu mugetul înăbuşit al harfelor morţii dezbinate de tunet — şi toate acestea doar cu şapte sunete!

Dumnezeiescul artei sunetelor e de netăgăduit. Omul se naşte cu geniu muzical. Limita evoluţiei acestuia depinde doar de cultură. Avem şi astăzi nenumărate exemple de oameni născuţi cu darul de a potrivi unei melodii alto-ul, tenorul sau basul. Tînăra ţărăncuţă o secondează pe prietena ei, fără să ştie în ce constă de fapt această secondare. Meseriaşul însoţeşte cîntecul femeii sale cu basul zumzăit al vocii sale aspre, fără să fi învăţat cîndva într-o şcoală de cînt regulile de înlănţuire ale basului. (În capitolul despre geniul muzical, acest aspect va fi tratat mai pe larg.)

Fără îndoială, muzica vocală a precedat-o cu mult pe cea instrumentală, căci la vîrsta copilăriei speciei umane, explorarea obiectelor producătoare de sunete ar fi fost încă dificilă. Cîntul, în schimb, e atît de firesc şi ţîşneşte atît de liber şi nemeşteşugit din inimile noastre, încît orice stare afectivă, fie voioşie sau dulce melancolie, fie orice imbold al pasiunilor, deschide cu uşurinţă buzele noastre spre cînt. Cu siguranţă deci şi prima pereche de oameni a cîntat. Urmaşii lor au perpetuat ecoul acestor prime voci şi abia după multe secole i-a fost dat unui Jubal să pună bazele pentru născocirea muzicii instrumentale. Fluierul sau flautul ciobănesc şi lira se numără, pe drept cuvînt, datorită construcţiei lor simple, printre primele instrumente inventate, iar dacă în sfînta scriptură se zice că Jubal ar fi părintele cîntăreţilor din fluier şi vi-

oară*, cu siguranţă nu putea fi vorba decît de flautul ciobănesc şi de lira şi în nici un caz de vioara noastră de azi. Căci, ce imens tezaur de cunoştinţe presupune construcţia viorii, aşa cum o cunoaştem azi! Simetria boltită a cutiei, bara de rezonanţă, precum şi acordajul extrem de simplu, ideea de a smulge sonorităţi divine dintr-un netrebnic intestin de oaie cu ajutorul unei cozi de cal impregnate cu colofoniu, nu ar fi putut lega rod decît mult mai tîrziu.

Cert este însă, şi se poate deduce, fără vreun dubiu, chiar din natura firii omeneşti, că muzica a fost intens practicată în rîndul oamenilor încă înainte de potop şi ar fi greu de presupus că în *Noachida*, minunata sa descriere a celei dintîi lumi, Bodmer ar fi exagerat în ceea ce priveşte poziţia muzicii în acea epocă. Imediat după potop se găsesc din nou urme ale muzicii revenite la viaţă. Chaldeenii şi în special fenicienii au asociat foarte de timpuriu muzica cu serviciul divin. Ei practicau cîntul în coruri mari acompaniate de instrumente de suflat de mare varietate inventivă. Aşanumitele lor trompete erau din minereu, mai frecvent însă din lut ars, vădind un stadiu foarte primitiv al acestei invenţii. Mai mult a evoluat muzica la egipteni. Cîntul sacru închinat zeilor Isis şi Osyris se executa de mai multe mii de preoţi. Îl acompania sunetul amplu al cornului curbat, toba, cimbalul din oţel, lovit cu o baghetă de fier, precum şi un instrument care suna atît de tare, încît purta spre depărtări şi înălţimi cîntarea multor mii de oameni. La Paris, Londra, Roma, şi în alte mari colecţii de artă se găsesc cîteva asemenea instrumente de dimensiuni atît de uriaşe, încît nici un om nu mai poate sufla în ele (poate şi din cauza lipsei ambuşurii). Unele asemenea instrumente de suflat au cinci sau şase, unele chiar mai multe găuri, cu ajutorul cărora se puteau varia sunetele. Întrucît gustau în toate privinţele imensitatea, s-ar

* După traducerea lui Luther. (N.t.)

putea deduce, chiar fără dovezi istorice, că egiptenilor le plăcea giganticul şi în muzică — mărturii în acest sens aduc toţi scriitorii care au tratat istoria egipteană*.

Muzica mezilor şi perşilor, serioasă şi maiestuoasă la început, a căzut în moliciune odată cu naţiunea. Perşii şi mezii cîntă pentru femei, a zis Xenofon, ei nu fortifică sufletul, ci îl moleşesc. Astfel se explică de ce în timpul lui Darius Codomannus perşii iubeau duiosul flaut cu sunet gîngurit. Odată cu sunetul flautului, o fată fermecătoare cînta, însoţindu-şi cîntecul cu tot felul de mişcări şi poziţii voluptoase ale corpului.

* Cît de formidabilă trebuie să fi fost muzica funerară a egiptenilor, dacă ar fi să dăm crezare mărturiei lui Herodot! Dacă însă, ea a fost tot atît de rigidă ca pictura şi statuile lor, atunci ea nu prezintă pentru noi nici un interes.

Evreii

În Orientul Apropiat, evreii le întreceau în muzică cu mult pe celelalte popoare. Ei au dat la iveală foarte de timpuriu mari maeştri, atît în muzica vocală, cît şi în cea instrumentală, maeştri pe care îi numeau *menatzeachs* şi pe care noi i-am numi în limba noastră virtuozi. Iar dacă arta poetică a unui popor a ţinut întotdeauna pas cu arta sunetelor, aceasta ne permite să deducem, fără greş, ce înalt nivel trebuie să fi atins muzica la evrei.

Lowth (*De sacra poesi Hebraeorum*) a scris mult despre poezia ebraică, dar nici a mia parte din ceea ce resimte adevăratul ei cunoscător.* Evreii au fost maeştri în toate genurile artei poetice. Aci nu poate fi însă vorba decît de poezia lirică, dar chiar şi din aceasta se poate deduce gradul de perfecţiune a muzicii ebraice.

Dacă textele poetice cuprinse în Biblie au fost la fel de minunat puse pe muzică, cine le-ar putea opune azi ceva mai frumos? Canticul lui Moise a fost cîntat în deşert de voci şi acompaniat de instrumentele timpului. Lumea ar fi uluită, poate, dacă s-ar cunoaşte melodia şi prelucrarea armonică a acestui cantic, de vreme ce doar textul său poetic îl uluieşte pe orice om sensibil. Muzica evreilor a cunoscut declinul pe timpul Judecătorilor, a luat apoi din nou un mare avînt sub regii David şi Solomon. Vrăjile harfei lui David, luate în derîdere de către unii naivi, sînt uşor explicabile pentru cel care cunoaşte îndeaproape farmecul îmbină-

* Herder a spus mult mai mult decît Lowth în studiul său *Spiritul poeziei ebraice*, epuizînd în cea mai mare măsură exigenţele autorului. (Red., L.S.)

rii artei poetice cu muzica. David a declamat desigur, în faţa lui Saul, mari şi sfîşietoare evenimente naţionale şi le-a acompaniat cu acordurile simple ale harfei sale. Numai astfel s-ar putea explica, într-o oarecare măsură, puternicul efect pe care această muzică l-a avut asupra lui Saul, eliberîndu-l de furia sa.

David a fost, fără îndoială, unul dintre cei mai mari muzicieni, tocmai datorită priceperii sale de a îmbina vrăjile muzicii cu arta poetică. Şi totuşi, abia în timpul lui Solomon*, muzica ebraică şi-a atins apogeul. La sfinţirea templului său, el a dispus de opt mii de cîntăreţi şi douăsprezece mii de instrumentişti, iar spiritul acestui mare monarh ne e chezaş că muzica nu i-ar fi putut dezminţi gusturile, pe care le-a manifestat în alte privinţe. Pentru a ne face o oarecare idee despre această muzică, să ne imaginăm actuala cîntare corală acompaniată de orgă, de sunetul tăios al cornetului şi de trombonul cu sonoritatea lui atît de amplă.

Evreii aveau felurite intrumente pe care nu le mai cunoaştem astăzi. Majoritatea lor erau instrumente de suflat, iar cele acţionate cu mîna se foloseau numai în concertele mai intime ale celor mari. Răsunătorul lor trombon semăna probabil cu cornul vitelor noastre şi se potrivea, cu precădere, în ocaziile festive.

Prezenţa instrumentului cu şapte coarde rezolvă o mare enigmă, întrucît confirmă cunoaşterea de către evrei, ca dealtfel de către toate naţiunile, a celor şapte sunete. *Heptacordul* le era cunoscut, ca şi altor popoare, întrucît cifra *şapte* se distingea ca măsură a perfecţiunii în toate ştiinţele şi artele.

Evreii nu cunoşteau vreo altă asociere a muzicii, decît pe cea cu religia. Cîntul din templele lor era plin de măreţie şi solemnitate. *Leviţii* recrutaţi special pentru serviciul divin asigurau şi muzica, totdeauna însă sub supravegherea unui maestru de cor.

---

* În limba ebraică, Schelomoh. (N.t.)

Pe timpul lui David, unul dintre maeştrii de acest fel a fost *Assaph*. Dacă ar fi să deducem după cîntările (textele) sale minunate, el trebuie să fi fost foarte inspirat în compoziţie. Şi oricît ar fi de întunecate în general mărturiile despre muzica ebraică, aş susţine totuşi că ea trebuie să se fi caracterizat prin *enarmonie**, *unisono* sau *monodie*.

Şi evreii cunoşteau *antifonia***, ceea ce se poate deduce din psalmii lor. În general însă, se poate desprinde din cîntările ebraice faptul că se caracterizau prin limpezimea exprimării, declamaţie tunătoare şi un acompaniament instrumental subordonat. Ar putea fi destul de uşor stabilit caracterul muzicii tuturor popoarelor, dacă, spre părere de rău, notaţia muzicală nu ar fi fost inventată atît de tîrziu.

Evreii precizau totuşi urcarea şi coborîrea sunetelor. Foarte probabil, ei nu dispuneau decît de cinci sunete, corespunzînd celor cinci vocale: a, e, i, o, u, prima desemnîndu-l pe cel mai grav, iar ultima pe cel mai înalt. Tot cu ajutorul vocalelor se preciza şi durata sunetelor. Din arta scrierii muzicale ebraice făceau parte şi cele optsprezece accente metrice ale lor. Nu se va putea stabili niciodată cu certitudine dacă această scriere determina cîntarea artistică sub toate aspectele ei, după cum se afirmă în scrierea *Schilte Haggiborim*, sau reprezenta doar însemnări pentru rememorarea unor aspecte parţiale ale întregului. Din toate fragmentele istorice care s-au păstrat pînă în vremurile noastre şi care au fost doar în parte tălmăcite prin cele mai ridicole ipoteze, rezultă totdeauna doar faptul că limbajul muzical al acestei naţiuni trebuie să fi fost foarte istovitor şi dificil.

Nu ştiu dacă evreii mai înţeleg azi această scriere muzicală. Totuşi, psaltiştii lor trebuie să dispună de un procedeu de notaţie, căci altfel nu aş putea

---

* Constituire a melodiilor prin utilizarea structurii tetracordului enarmonic, cu intervale mai mici decît un semiton (sferturi de ton) în interiorul său. (N.t.)

** Procedeu de cîntare vocală alternativă. (N.t.)

înțelege cum pot ei realiza inflexiuni atît de variate în cîntările lor*.

Evreii aveau foarte multe instrumente, mai ales instrumente de suflat. Trombonul răsunător, pe care îl foloseau în război și în serviciul divin, suna colosal. Se auzea de la mari depărtări și servea la chemarea oștilor, la vestirea marilor sărbători, precum și la acompaniamentul psalmului cîntat de către preoți. Din indicațiile de deasupra psalmilor reiese că aveau pentru fiecare cîntec național cîte o melodie națională, care putea fi folosită însă și pentru multe alte cîntece. În funcție de sentimentul predominant dintr-un asemenea cîntec, se foloseau pentru a-l acompania doar acele instrumente care corespundeau cel mai bine cu natura și specificul acestuia. Este foarte probabil că evreii aveau deja cunoștință de starea minoră și majoră a scărilor lor modale. Aceasta nu putea fi cunoscută însă pe timpul samaritenilor, după cum caută să demonstreze mai recent unii rabini cu scopul preamăririi națiunii lor. Cu atît mai greu se poate stabili ambitusul fiecăruia dintre instrumentele menționate în Biblie și efectul pe care îl producea fiecare dintre ele. Aceste instrumente erau: harfa, githi (instrument inventat în orașul Gath), gedor, orga, cimbalul și diverse instrumente de suflat. În legătură cu aceasta, putem citi ceea ce scrie Gerbert în excelentul său tratat *De musica sacra*, precum și Pfeiffer în îngrijitul său studiu despre muzica ebraică. În același timp, mi se pare ușor de înțeles uluitorul efect al muzicii ebraice, ca de exemplu izgonirea melancoliei lui Saul prin vraja harfei lui David, cînd mă gîndesc că evreii obișnuiau să îmbine forța expresivă maximă a poeziei cu muzica și că nu obișnuiau decît foarte rar sau chiar deloc să se lase ascultați doar cu o singură voce și un singur instrument.

---

* Martini, Burney și Forkel dau informații cît se poate de satisfăcătoare în acest sens în lucrările lor istorice. (Red., L.S.).

De asemenea, mi se pare foarte probabil, din diverse motive, că poezia ebraică a fost mai curînd poezie muzicală decît cînt de sine stătător. Instrumentul îl acompania pe declamator, şi trebuia să fie cu totul excepţional, pentru a putea reda toate nuanţele şi inflexiunile expresive — fie prin scurte impulsuri sonore, fie prin mai ample desfăşurări muzicale, care subliniau expresiv textul poetic. Orice virgulă, picior de vers, orice semn de adoraţie, exclamaţie, întrebare, orice punct era exprimat cu ajutorul instrumentului care acompania. Putem să ne dăm seama şi azi, judecînd după compoziţiile noastre bune destinate declamaţiei muzicale, ce efect extraordinar trebuie să fi avut muzica ebraică. Să nu exagerăm însă, renegînd rolul cîntului expresiv, dintr-o predilecţie pentru poezie, căci cîntul sau muzica, în general, poate reda sentimente şi idei într-un mod cu totul aparte, inaccesibil poeziei. Din sfînta scriptură reiese clar că evreii aveau şi o asemenea cîntare expresivă. Admirabilele lor coruri antifonice care presupuneau o cîntare alternativă şi expresivă, ca de exemplu psalmul: „Mulţumiţi Domnului, căci el este bun", precum şi magistralul psalm: „Deschideţi larg porţile şi înălţaţi uşile lumii, ca regele gloriei să poată intra", aleluia lor, care se întindea pe mai multe măsuri, sela* lor, care cu siguranţă nu era decît o pauză muzicală, în timpul căreia începea să cînte un alt cor, menatzeachii lor la toate instrumentele cunoscute atunci, zborul înaripat al imaginaţiei lor, precum şi torentul nestăvilit al sentimentelor lor dovedesc aceasta din plin.

Marea mulţime de cîntăreţi şi instrumentişti din timpul regilor David şi Solomon e preamărită mai ales de către Assaph, Calcol şi Dedan. Păcat că muzica evreilor s-a stins şi că limbajul lor muzical, ca şi cel al celorlalte popoare din antichitate, nu s-a putut păstra ca şi arta lor poetică, din lipsa unei

* Cuvînt cu înţeles necunoscut de la sfîrşitul strofelor psalmilor. (N.t., după Brockhaus).

notații universal înțelese! Acest of ne va mai scăpa adesea, făcîndu-ne să resimțim cu atît mai mult marea importanță a descoperirii notației noastre muzicale. Trebuie să mai arăt aci că prin captivitatea babiloneană și împrăștierea evreilor, ca urmare a acesteia, muzica acestui popor a avut foarte mult de suferit. Esra, acel mare bărbat, a restabilit serviciul divin și odată cu acesta și muzica, dar numai ca o umbră a splendorii trecute. Bătrînii evrei, care își mai aminteau de strălucirea de altădată a serviciului divin și în special de sunetul sărbătoresc al muzicii, plîngeau amarnic. Sunetul triumfal, vuietul răsunător al muzicii de altădată a amuțit și se mai cîntau de obicei cîntecele de jale ale lui Jeremias, pe texte tînguitoare și acompaniament instrumental redus. Muzica nu dăinuie mult timp la un popor încovoiat de asuprire, sărăcie, mizerie și umilință! De aceea, muzica s-a putut restabili la ei, doar încetul cu încetul. Pe timpul lui Simon, marele preot, care a fost el însuși un muzician remarcabil, au existat din nou unii muzicieni buni. *Josephus* aruncă foarte multă lumină asupra urcușului și decăderii muzicii ebraice în cărțile sale de istorie și în *Antichități iudaice*.

Pe timpul lui Hristos, muzica evreilor nu pare să fi fost în floare. Odată cu decăderea morală și politică a acestei națiuni a decăzut și muzica și poezia lor. Afirmația unor scriitori păgîni, care numesc muzica evreilor răget de măgar, nu e deloc valabilă, dar este totuși cert că după moartea lui Isus, evreii au mers spre declin în toate privințele. În anul 70, Ierusalimul a fost distrus, templul și instrumentele muzicale existente au fost arse, poporul împrăștiat printre celelalte națiuni, iar cei puțini care mai cunoșteau vechea muzică ebraică au murit încetul cu încetul.

Evreii au azi, de fapt, mari maeștri în muzică. La Praga, mai ales, se găsesc printre evrei virtuozi la toate instrumentele. Dar acești oameni nu reprezintă vechiul gust, ei s-au format întru totul după cel actual. Căci cine ar putea crede că pe

timpul acelui vechi gust al frumosului evreii au cîntat atît de oribil cum cîntă azi cantorii lor în sinagogi? Ei strivesc sunetul atît de groaznic, fac grimase atît de oribile, devin adesea atît de roșii și de vineți la față, încît uneori viața cîntărețului pare pusă în primejdie.

Muzica greacă

Grecii trebuie să fi pătruns foarte de timpuriu tainele artei muzicale. Prin cea mai veche istorie a lor, oricît ar fi ea de învăluită în negura mistică a legendei, răzbat totuşi sclipirile autoritare ale muzicii şi s-ar părea că muzica i-a dat acestui mare popor aripi pentru surprinzătoarea sa evoluţie. Cine nu cunoaşte legenda lui Orfeu, cel care a îmblînzit prin vraja lirei sale, într-o asemenea măsură fiarele pădurii, încît au venit să-i lingă tălpile.

În toată ficţiunea aceasta, filosoful nu vede altceva decît primele amprente ale muzicii la un popor mai muzical decît oricare altul din lume. În Grecia, totul favoriza arta sunetelor. Cerul prielnic, constituţia armonioasă a trupurilor greceşti, sensibilitatea lor, concepţia blîndă şi propice artelor a conducerii de stat, veneraţia geniului de orice natură şi mai ales îmbinarea religiei cu artele au înlesnit ca muzica acestui popor să dobîndească foarte curînd o importanţă cu totul deosebită. Multă vreme au sorbit grecii vraja muzicii, înainte de a o scheletiza pe zeiţa însăşi şi de a da la iveală un sistem. În legile lui Dracon şi Solon se găsesc deja semne, potrivit cărora poporul grec asocia foarte riguros muzica cu educaţia. Gimnastica şi muzica erau pilonii principali pe care se baza sistemul lor de educaţie. Cuvîntul *muzică* avea la ei, fără îndoială, un înţeles mult mai larg decît îl are în accepţiunea noastră de azi. Ei nu înţelegeau sub acest concept doar arta de a acţiona cu ajutorul sunetelor asupra simţirii, ci îi dădeau chiar şi o semnificaţie *morală*, înţelegînd prin aceasta

concordanţa tuturor resurselor spirituale sau, cum zicea Plutarh, armonia sentimentului moral. Muzica i-a preocupat pe greci din cea mai fragedă vîrstă a istoriei lor. Însuşi Homer îşi cînta minunatele versuri, şi chiar dacă era vorba mai curînd de declamaţie muzicală decît de o cîntare propriu-zisă, avem aci totuşi o dovadă grăitoare cît de imperios simţeau grecii nevoia de a asocia întotdeauna poezia cu muzica. Poeziile lui Alceu, Pindar, ale poetei Safo, ale lui Museus şi Anacreon nu erau doar citite, cum s-ar putea presupune, ci erau cîntate şi acompaniate cu lira. Această liră era de fapt un heptacord, adică un instrument cu şapte coarde, conţinînd următoarele sunete: *fa, sol, la, si bemol, do, re, mi.* În curînd, li se adăuga şi octava.

Grecii au descoperit foarte devreme forţa acordului complet. Ei ştiau că sunetul fundamental conţine şi cvinta sa şi că prin contopirea sa cu aceasta creează terţa. Rezulta ceea ce numeau ei acordul simplu. Curînd, prin justeţea auzului lor, ei au descoperit că prima poate fi dublată de octavă. Au mai introdus în gama lor şi septima mică, întrucît auzul lor precis a sesizat că octava acută se înclină de bună voie spre septima mică, atunci cînd sunetul ei începe să-şi piardă strălucirea (la fel îşi sărută bărbatul femeia pentru procrearea speciei). Constatarea aceasta a fost făcută de marele armonist italian Tartini în excelentul său tratat despre armonie, din nefericire aproape necunoscut.

Gama grecilor a fost deci următoarea:

7. nete . . . *mi* (e)
6. paranete . . . *re* (d)
5. paramese . . . *do* (c)
4. mese . . . *la* (a)
3. lichanos . . . *sol* (g)
2. parypate . . . *fa* (f)
1. hypate . . . *mi* (e)

Pitagora a observat lacuna pe care aceasta o conţinea, alcătuind următoarea scară din două tetracorduri distincte:

8. nete . .	*mi* (e)	tetracordul superior
7. paranete . .	*re* (d)	
6. trito . .	*do* (c)	
5. paramese . . .	*si* (h)	
4. mese . . .	*la* (a)	tetracordul inferior
3. lichanos sau hyperpate.	*sol* (g)	
2. parypate . .	*fa* (f)	
1. hypate . . .	*mi* (e)	

În ceea ce priveşte acordajul instrumentelor cu coarde greceşti, nu se poate stabili cu precizie dacă acesta a fost, după cum susţine Boethius, astfel conceput:

mi (e)	coarda superioară
si (h) *la* (a)	coardele mijlocii
mi (e)	coarda inferioară

sau dacă, înainte de Pitagora, tetracordul* grecesc conţinea sunete mai apropiate între ele. A fost însă totdeauna foarte imperfect, şi oricît de plăcut suna arpegiul, continuînd înaintarea progresivă a sunetelor, se produceau adevărate disonanţe. Primul care şi-a dat seama de această imperfecţiune a fost Pitagora, care inventă, ca urmare a acestui fapt, renumitul instrument numit *helicon*, avînd o formă foarte simplă, apropiată întrucîtva de cea a actualului nostru ţambal.

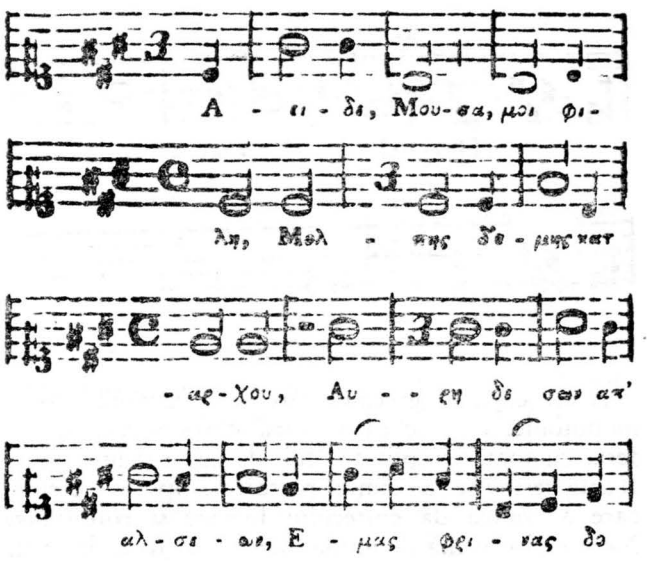
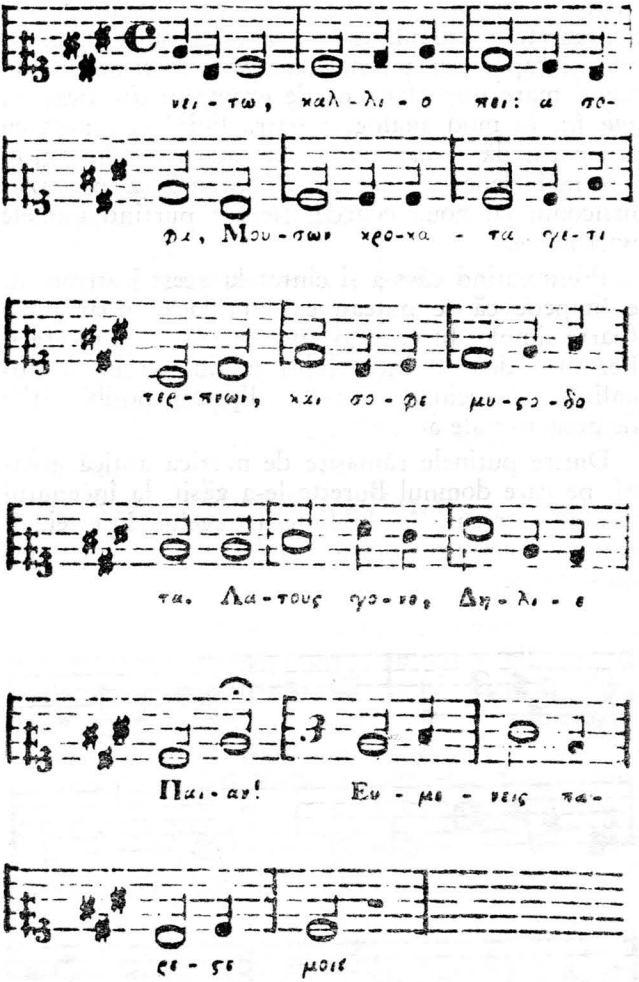
Acest instrument era potrivit, în primul rînd, pentru determinarea relaţiilor dintre consonanţe. Kircher indică, pentru a-l construi, şapte linii, în felul următor: latura unui pătrat se împarte întîi în două, apoi în patru şi în sfîrşit în trei părţi egale. Prin punctele astfel obţinute, se trag linii paralele. Din extremitatea de sus a laturii mai sus-menţionate se trage o linie spre mijlocul laturii de jos.

---

* Aci, cu sensul de liră cu patru coarde. (N.t.)

Astfel împărțită în două părți egale, latura de jos reprezintă unisonul, lungimea celei de a doua linii, în raport cu a treia, dă *semitonium majus* sau tonul mare imperfect, ca de exemplu: *do diez, re; mi, fa.* În mod analog, a patra linie, în raport cu a cincea, dă *tonum majorem* sau tonul întreg, și așa mai departe. *Caelius Rhodiginus* a prevăzut heliconul cu nouă coarde, fiecare purtînd numele unei muze.

Presupunînd că s-a și cîntat la acest instrument, e limpede că se puteau executa la el doar piese foarte simple. În general însă, era foarte imperfect. Permitea doar o îndoielnică modulație într-o tonalitate învecinată, întrucît lipseau posibilitățile de pregătire ale acesteia.

Dintre puținele rămășițe de muzică antică greacă, pe care domnul Burette le-a găsit, la începutul secolului trecut, în biblioteca regelui Franței, îi rezervăm aci un loc cunoscutului imn închinat muzei Caliope:

Acest cîntecel grecesc, care se aseamănă, prin monotonie, cu vechea noastră cîntare coralã, suferă, cu toată simplitatea lui, de cusurul unei scări foarte restrînse. Se simte, peste tot, lipsa sunetelor, care ar putea da cîntecului farmec și rotunjime. Nu e nici o urmă de modulație. Ar fi fost, de fapt,

imposibil, din cauza lipsei atîtor semitonuri. În acelaşi timp, însă, artistul avea la îndemînă unele artificii pe care le putea uşor descoperi, pentru a obţine semitonuri şi sferturi de ton. La greci, muzica a cunoscut o mare înflorire pe timpul lui Alexandru cel Mare. Dar, cu o sută de ani înainte, Pericle, cel care cunoştea şi preţuia toate artele, sprijinea şi el muzica cu o risipitoare dărnicie. El i-a trimis, astfel, unui mare flautist, un dar, care reprezenta în banii noştri 20 000 de guldeni. Cu şi mai multă dărnicie îi răsplătea pe muzicieni cuceritorul Asiei. Pe primul virtuoz al timpului său, pe *Timoteus*, îl ducea cu el peste tot, îl stima şi îl răsplătea regeşte. Acest artist stăpînea vraja muzicii sub toate aspectele ei. Celui moleşit îi insufla curaj în luptă, calma înflăcărarea dezlănţuirii războinice, învăpăia scînteile dragostei, muia inima de erou a lui Alexandru, insuflîndu-i milă pentru grecii ucişi de perşi. De la milă trecea la răzbunare, înarmînd pumnul lui Alexandru cu torţa ucigătoare, cu care acesta a dat foc oraşului Persepolis. Toate astea le-a zugrăvit cu multă vigoare şi inimitabilă frumuseţe, *Dryden*, în măiastra sa odă *Sărbătoarea lui Alexandru* sau *Puterea muzicii*.

Dacă ar fi să dăm crezare entuziasmului poeţilor, am putea urca şi mai sus cu istoria muzicii greceşti. În *Iliada* lui Homer, şi mai ales în *Odiseea* sa, se găsesc nenumărate urme despre înalta preţuire de care s-a bucurat muzica la greci, din cele mai vechi timpuri. Afară însă de imaginaţia înaripată a poetului, nu avem nici o informaţie sigură despre soarta acestei minunate arte, la elini. Muzica era savurată, dar nu se scria nici o teorie. În sfîrşit, apăru *Aristoxen*, primul care a disecat corpul dumnezeiesc al muzicii. El a dat la iveală un sistem numeric căruia îi va fi dat să producă genii muzicale întrucît nu dovedeşte altceva decît faptul că cvinta, terţa şi octava superioară, în-

tr-un cuvînt acordul plin, se integrează în perimetrul artei muzicale. El susţinea că muzica nu e decît o artă de calcul numeric bazat pe raportul dintre numere egale şi inegale destul de vag perceput de către ascultător. El propune următoarele numere:

1. 2. 4. 5. 16. 32
3. 9. 15
7. 14

În aceste numere sînt conţinute relaţiile numerice dintre sunetele muzicale, aşa cum le cunoaştem şi azi. Întrucît însă cifrele basului continuu sînt mai cuprinzătoare, conţinînd şi semitonurile, sistemul lui Aristoxen nu mai corespunde pentru zilele noastre. Făcînd abstracţie de acest aspect, clasificarea modurilor greceşti a fost cu totul excepţională. După mărturia lui Plutarh, ele erau clasificate în următoarele genuri muzicale:

a) genul diatonic
b) genul cromatic
c) gentul enarmonic

La greci, scara diatonică înainta, la fel ca şi a noastră, în tonuri întregi şi semitonuri, cea cromatică şi enarmonică însă într-un fel cu totul diferit, prima în semitonuri şi terţe mici, a doua în sferturi de ton şi terţe mari. Scara lor cromatică conţinea moduri, pe care noi le notăm azi cu diezi, ca de pildă: Sol major, Re major, La major, Mi major, Si major, Do diez major, Sol diez major.

Grecii nu cunoşteau deloc modurile de stare minoră, căci ar fi un nonsens să presupunem că flautul lidian a fost creat doar pentru tonuri duioase (*moi*). Flautul lidian semăna cu siguranţă cu flautele noastre, pe cîtd cel doric, cu oboiul nostru.

Trebuie arătat aci că și grecii au început foarte de timpuriu să separe muzica vocală de cea instrumentală. Nici nu s-ar putea concepe altfel primele lor manifestări din domeniul muzicii, decît în condițiile unei îndelungate dominații a poeziei asupra muzicii, astfel încît muzicianul grec nu avea altceva de făcut decît să-l acompanieze pe marele rapsod. Grecii dispuneau de așa-numitele *odee*, care ar putea fi comparate cu teatrele noastre de operă. În aceste odee se produceau nu numai mari declamatori, mimi și artiști de tot felul, dar și muzicieni. Unde arta poetică rămînea neputincioasă, unde nimic nu îi mai putea da viață și expresivitate, într-acolo se îndrepta torentul muzicii.

Deși nu dispuneau de sistemul nostru de notație, prin care pot fi comunicate ideile muzicale ale tuturor națiunilor, grecii aveau totuși unele semne pe care le înscriau deasupra sau dedesubtul cuvintelor poetului și cu ajutorul cărora puteau preciza oarecum urcarea și coborîrea vocilor. Noi nu mai înțelegem azi în întregime scrierea lor muzicală, dar putem totuși constata că era foarte redusă. La greci lipseau cu desăvîrșire orice indicații cu privire la stabilirea mișcării lente sau repezi a sunetelor, la culorile muzicale, la *contopirea* dintre sunete, și mai ales le lipsea cu totul *divizarea* în măsuri. Nici chiar *Plutarh*, care a cercetat muzica greacă în profunzime, nu ne convinge de altceva în tratatul său despre muzica greacă decît că, în comparație cu muzica noastră, ea se afla cam în același raport ca cel al unui pitic față de un uriaș. Simplitatea și juste relații trebuie să fi caracterizat muzica greacă. Dar cît de puțin înseamnă aceasta în comparație cu muzica italienilor și a germanilor! Odată cu căderea grecilor de pe culmile străvechii lor măreții, a decăzut și muzica lor, ceea ce istoricul *Dio* consemnează astfel: „Grecii nu mai chiuiesc, nu mai cîntă, nici cu vocea, nici la liră și nici la alte instrumente".

Înainte de a încheia articolul despre muzica greacă, trebuie să o caracterizez pe scurt, în măsura în care acest lucru este posibil.

În primul rînd, se pare că a fost mult mai mult declamație decît cînt propriu-zis. Îi era cu siguranță propriu *patosul*, după cum se poate deduce cu certitudine atît din minunatele texte poetice, cît și din puținele rămășițe ale acestei muzici.

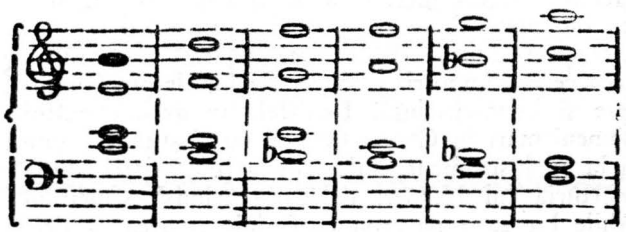
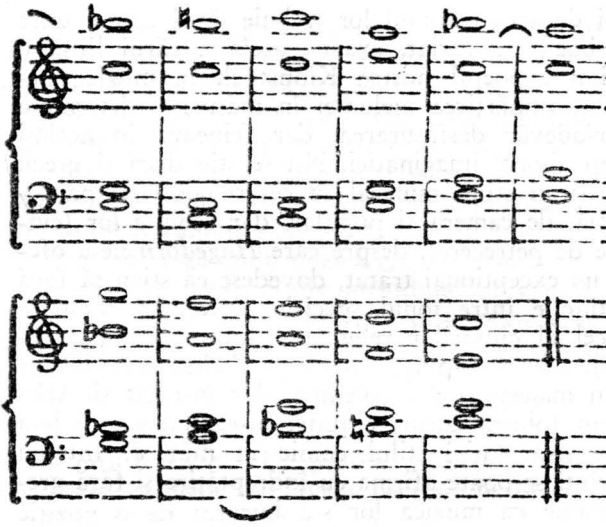
Întrucît apreciau mult muzica greacă, primii creștini au păstrat unele dintre melodiile lor care se cîntau atunci și au scris dedesubt doar texte creștine. Ei au întocmit o carte de cîntări grecești, pe care au numit-o octoih, deoarece conținea cele opt glasuri sau melodii. Pe timpul lui Carol cel Mare, acest octoih a pătruns și în biserica latină, iar marele nostru *Luther* l-a păstrat și a scris dedesubt texte germane. Îl avem deci și în biserica noastră în minunate cîntece ca acesta:

Ein Kind geboren zu Betlehem
O Lamm Gottes, unschuldig
Es ist ein Heil uns kommen her
Ein feste Burg ist unser Gott
Dank sagen wir alle
Christ ist erstanden
Mitten wir im Leben sind
*Vom Himmel hoch, da komm ich her.**

Dacă ar fi să judecăm după frumusețea acestor melodii, care răsună de atîtea secole în comunitățile creștine, muzica greacă se caracteriza în primul rînd prin simplitate și măreție. Grecii nu cunoșteau, în mod cert, tonalitățile puternic colorate, modulațiile îndepărtate, mișcările repezi și înaripate ale melodiilor și nici divizarea în cele patru voci: discant, alt, tenor și bas. Cîntările lor se executau la unison. Cum cînta unul, cîntau cu toții. Se pare că nu au știut nimic despre diversitatea măsurilor și precizarea duratei sunetelor. Toc-

* Un prunc s-a născut la Betleem / O, mielul Domnului nevinovat, / O stea a răsărit, / Tărie ne e Domnul sfînt, / Mulțumiri noi toți cîntăm, / Căci Hristos s-a născut. / Cît în viață mai sîntem / Din ceruri am venit la voi.

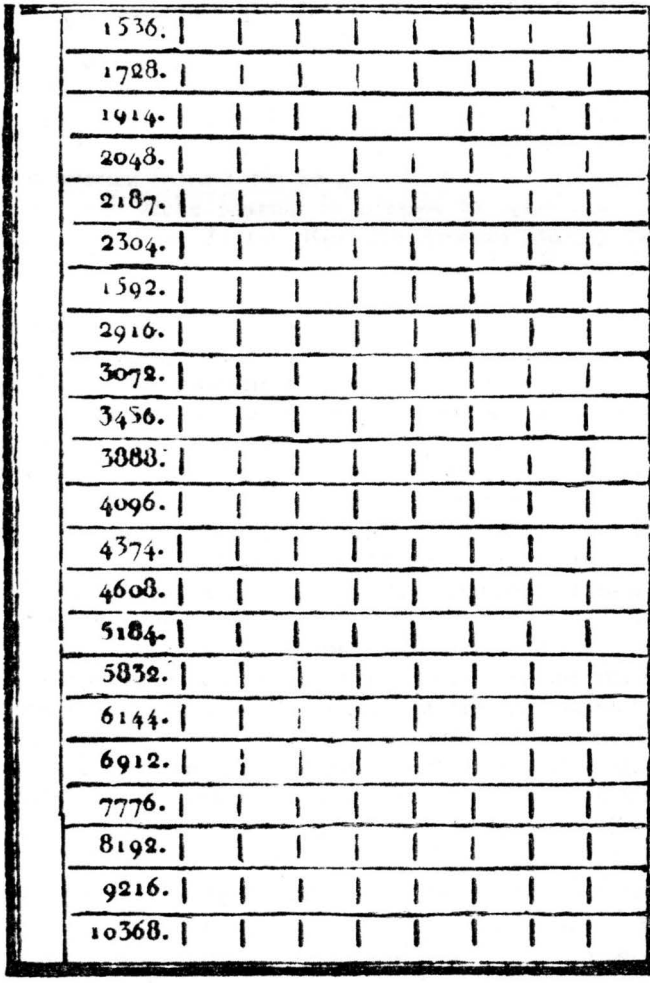
mai de aceea, ritmul lor trebuie să fi fost extrem de bogat şi variat, exact acela a cărui lipsă o resimţea poetul nostru Klopstock în muzica actuală. Împărţirea melodiei în măsuri îi determină într-adevăr desfăşurarea, dar frînează în acelaşi timp zborul imaginaţiei. Nu se ştie dacă şi grecii clasificau stilul muzical în cel religios, de pantomimă, de cameră şi popular, dar scoliile lor (cîntece de petrecere), despre care *Hagedorn* ne-a oferit un excepţional tratat, dovedesc că ştiau să facă distincţie între tonul specific cîntecelor populare şi cel al cîntărilor religioase. Judecînd după tragediile lui Euripide, Sofocle şi Eschil, corurile lor erau maiestuoase şi solemne, dar întrucît şi Aristofan folosea coruri cîntate, înseamnă că nu le-a fost străin nici stilul comic în muzică. Într-un cuvînt, se poate afirma cu îndreptăţire şi fără grecomanie că muzica lor s-a bucurat de o poziţie relativ foarte bună, dar că ea nu ar putea fi comparată nici pe departe cu muzica noastră de azi. Căci zadarnic am căuta la ei acea bogăţie şi diversitate a ideilor, a melodiilor, armoniilor şi modulaţiilor, sau imaginaţia avîntată şi fantezia adesea plină de pasiune a muzicii noastre de azi.
Prezentăm aci, în încheiere şi gama lor:

Pentru pian



Trebuie să mă mai opun obiecției formulate de *Nepos* în prefața biografiilor sale, prin care acesta caută să-i convingă pe iubitorii de muzică de faptul că la greci s-ar fi socotit dezonorant pentru persoane de rang să se ocupe de muzică. Îl citează drept exemplu pe Epaminondas. Nu era însă vorba, în acest caz, de muzică în general, ci de folosirea abuzivă, atît de răspîndită pe atunci a *flautului* lidic cu sonoritățile sale dulcege. El nu întărea, ci moleșea spiritul grecilor.

Din acest punct de vedere, nici azi nu ar fi de dorit să se destindă forțele spirituale ale unui erou prin cîntece molatice și un instrument efeminat. Grecii mai considerau că ar fi nepotrivit pentru un om mare să cînte la un instrument de suflat, întrucît provoacă deformarea gurii și a obrajilor, ceea ce era împotriva concepției lor despre frumusețe și bună-cuviință. Dealtfel, au existat puțini oameni mari în Grecia care să nu fi știut să cînte și la un instrument, îndeosebi la liră. Astfel, după mărturia lui Homer, delegația trimisă semeților Ahile l-a găsit pe erou cu înduioșătoarea sa liră.

Relații


1536.
1728.
1914.
2048.
2187.
2304.
1592.
2916.
3072.
3456.
3888.
4096.
4374.
4608.
5184.
5832.
6144.
6912.
7776.
8192.
9216.
10368.

Miltiades, Cimon, Timoleon, Alcibiade, chiar şi Pericle şi Socrate au fost muzicieni foarte buni. La ospeţele pe care le dădeau, ei cîntau şi ştiau să însufleţească cîntul lor cu sunetele lirei, dar suflatul în flaut era socotit totdeauna o necuviinţă. Plutarh lămureşte pe deplin această neînţelegere, în renumitul său tratat despre muzică.

Romanii

Muzica la romani constituie în istorie un teren arid, pe care doar ici-colo creşte cîte o floricică. Ca dealtfel în toate artele, romanii i-au copiat şi în muzică întru totul pe greci. Găsim urme despre cea mai veche muzică la romani în relatările istorice ale lui *Livius*. Romanii asociau muzica cu serviciul divin încă de pe vremea lui Romulus, dar mai cu seamă sub Tullus Hostilius. Ca orice muzică aflată încă în leagăn, muzica romană a fost şi ea pe timpurile acelea neînsemnată, sărăcăcioasă şi monotonă. Eminentul istoriograf *Pater Martini* susţine (nu pot stabili pe baza căror izvoare) că vreme îndelungată muzica romană nu ar fi dispus decît de sunetele conţinute în ambitusul cornului vitelor. Dau crezare acestei mărturii, deoarece sunetele cornului se găsesc în natură, pe cînd toate celelalte, sunetele intermediare, ar fi trebuit căutate prin artă. Ori asemenea căutări presupun răgaz, osteneală, tihnă şi bunăstare. Ele nu puteau fi aşteptate prea curînd de la un spirit războinic ca cel al romanilor. Instrumentele dezgropate la Roma sînt lucrate atît de rudimentar, încît cele ale sălbaticilor din America de Nord le întrec în ambitus şi frumuseţe. În bogatele săli de antichităţi romane se găsesc cu miile asemenea instrumente, unele dintre ele avînd forme atît de bizare, încît cu greu li se poate deslusi rostul. Totuşi se pot distinge printre ele: fluierul simplu şi dublu, cornul încovoiat, cornul spiralat, tuba sau trompeta, cimbalul şi un fel de timpani. Aveau şi lire, care erau însă atît de înguste şi lucrate cu atîta nepricepere, încît e cam îndoielnic

ca ele să fi putut produce un sunet de o oarecare importanţă. Pe timpul lui Horaţiu, arta de a construi cutii de rezonanţă, de a despărţi coardele prin căluş, de a diminua sau amplifica sonoritatea, se pare că le era încă cu totul necunoscută. Totuşi, vremurile paşnice ale împăratului Augustus au ridicat şi muzica pe o treaptă mai înaltă. Vestalele se ocupau de cînt. Fete şi băieţi erau şcoliţi pentru a se întrece între ei în coruri. *Carmen secular* de Horaţiu constituie o dovadă în acest sens, căci e incontestabil că a fost cîntat de coruri antifonice. Dacă muzica romană ar fi fost la fel de minunată ca şi poezia lor, întregul nu ar fi putut fi decît măreţ. Romanii dovedesc însă prin exemplul lor că muzica nu înfloreşte totdeauna acolo unde arta poetică se află la înălţime. Se presupune că unii înţelepţi romani ar fi examinat principiile muzicii, dar nu există dovezi, întrucît toate scrierile lor s-au pierdut.

Se ştie că romanii foloseau muzica atît în spectacol, cît şi în armatele lor. Ei au învăţat să-i recunoască forţa de la popoarele barbare. Se ştie de asemenea cu certitudine că muzica lor de război a fost extrem de mizeră şi de lipsită de forţă. Cea de teatru şi în special cea de pantomimă trebuie să fi fost mult mai bună, de vreme ce tălmăcea limbajul de gestică al celor mai mari maeştri. Întrucît romanii nu aveau nici un fel de notaţie muzicală, toate exemplele de acest fel s-au pierdut.

Căderea statului roman a dus la decăderea treptată a artelor, într-o asemenea măsură, încît, în ultima vreme, abia se mai auzeau unele sunete scîncite ale muzicii. Dacă creştinii nu ar fi perpetuat muzica, fiind convinşi de forţa ei, această sublimă artă ar fi fost poate de mult îngropată sub dărîmăturile romane şi greceşti. Din îndemnul apostolului Pavel: „Întăriţi-vă între voi înşivă prin psalmi, cîntări şi cîntece religioase plăcute", reiese că apostolii foloseau muzica, încă din vremea aceea, pentru cîntarea bisericească. Orice adunare

creştină în vederea serviciului divin începea cu un cîntec şi se încheia cu un cîntec, obicei care s-a menţinut pînă în zilele noastre. *Plinius* scrie despre creştinii timpului său: „Ei se scoală de dimineaţă, se adună, îi cîntă un cîntec lui Hristos, dumnezeul lor, şi abia apoi se duc pe la treburile lor".

Atanasius, marele părinte bisericesc, a fost incontestabil un eminent muzician. El îmbunătăţea tot mereu cîntarea bisericească creştină, şi a compus chiar unele cîntece admirabile, dintre care mai cîntăm şi azi de mii de ori *Te Deum laudamus*, şi tot de mii de ori îl profanăm. Luther l-a tradus în limba germană şi a păstrat melodia lui Atanasius. În bisericile greceşti mai există multe cîntece la fel de valoroase compuse de Atanasius.

Cîntările lui *Lactantius* au fost cîntate mult timp în bisericile creştine, iar la catolici, ele se mai cîntă şi acum. *Luther* a desfiinţat cîntarea latină în biserica germană, din cele mai înţelepte considerente, dar a tradus unele dintre cele mai bune cîntări mai vechi, păstrîndu-le melodiile. În biserica răsăriteană, adevăratul gust pentru muzică s-a menţinut mai multă vreme decît în cea apuseană, unde datorită mai ales papalităţii, ea a degenerat destul de curînd într-o strălucire şi un fast ostentativ, care a strivit nobila ei simplitate. După mărturia lui Jamblichius, cîntul din această biserică consta din răcnetele gălăgioase ale popilor şi dintr-un acompaniament instrumental, care nu era altceva decît un tărăboi şi nişte clinchete de neînţeles. În schimb, în biserica greacă, distinsa simplitate a muzicii s-a păstrat chiar şi după căderea statului lor. Acest exemplu demonstrează că declinul unui stat nu trebuie să aducă după sine întotdeauna decăderea artelor şi a ştiinţelor. Astfel, din ruinele Constantinopolului s-au ridicat cei mai mari maeştri, dascăli ai întregii omeniri. Toate muzele s-au refugiat atunci în Italia şi odată cu ele şi Polihimnia, sora atît de apropiată a Uraniei.

Italienii au făcut epocă în muzică foarte devreme. Această epocă strălucită a luminat cele

mai întunecate secole și nu a dispărut nici azi. Toată Europa s-a format după italieni. Ei au meritat această cinste înaintea tuturor popoarelor lumii. Ce a fost și ce este muzica italienilor? Cîntul lor e înduioșător, iar acompaniamentul lor nu a fost, mai ales în prima perioadă, zgomotos și asurzitor, ci liniștit ca apa unui lac cristalin care poartă și înalță barca cîntului. Merită deci osteneala să încercăm să stabilim cauzele datorită cărora Italia s-a ridicat în muzică atît de sus deasupra celorlalte națiuni.

Înainte de toate, zona climatică favorabilă care predispune pe om atît de mult la cînt și joc ar fi putut avea o oarecare contribuție la acest avînt al fanteziei. Totuși, eu nu vreau să afirm prin aceasta, ca și marele *Winkelmann*, că doar datorită binefăcătorului lor climat grecii au devenit greci și că, tot așa, parfumul portocalilor Italiei ar fi contribuit într-o măsură atît de mare la înflorirea muzicii italiene. Într-adevăr, s-a putut observa că o climă favorabilă produce muzicieni mai mari decît cea nefavorabilă, totuși nordica noastră Germanie a limitat în mod serios această părere, căci muzicienii pe care i-am dat noi rivalizează cu italienii, întrecîndu-i chiar prin geniu și bogăție inventivă. Locuitorul din Țara de Foc nu cîntă, pe cînd otahitul se desfată în plăcerile muzicii. Dar cele două extreme nu rezolvă nimic în problema care ne preocupă. Ceea ce rămîne totuși cert e faptul că o țară cu o climă blîndă și un *dolce far niente* favorizează aproape totdeauna cîntul.

A doua cauză a neobișnuitului avînt al muzicii italiene e mai convingătoare și constă din extraordinara încurajare acordată muzicii de către cei mari și din recompensele princiare, pe care aceștia le ofereau muzicienilor excepționali. Casa de' Medici și-a cîștigat merite nemuritoare în legătură cu muzica. Marii duci ai acestei case i-au cinstit pe muzicieni în așa măsură, de parcă ar fi fost principalii stîlpi de susținere ai statului. Astfel,

Crisolidas, un capelmaistru de origine greacă, avea o retribuţie de 2000 de ţechini, rangul imediat după mareşalul curţii, şi mînca de obicei zilnic la masa ducelui. Sub aceşti mari protectori ai muzelor a cunoscut muzica din Italia de fapt începutul înfloririi ei. Mai există şi azi lucrări bisericeşti din acea vreme pline de simplitate şi maiestate. Tot atunci s-a întreprins şi atenta examinare a *teoriei* muzicii, cu atîta profunzime, încît muzicienii noştri ar mai putea învăţa foarte mult din ea. Republica veneţiană căuta, cu o lăudabilă străduinţă, să egaleze casa de'Medici în sprijinirea muzicii. Giuseppe Zarlino, unul dintre cetăţenii ei, a scris un tratat de armonie în patru volume in folio, tratat care mai constituie şi azi cartea de căpătîi a celor mai mari compozitori. Astfel, *Bach*, Orfeul nostru german, a răspuns odată unui englez, care l-a întrebat ce profesori a avut: „Pe tatăl meu şi pe Zarlino". Veneţienii au inventat registre noi la orgă, ei asociau în biserică muzica vocală cu cea instrumentală şi, în sfîrşit, tot ei au devenit în secolul trecut creatorii *operei.*

Prima operă care a fost reprezentată la Veneţia în anul 1624 a apărut, ce-i drept, tipărită, dar prin raritatea ei, e astăzi atît de constisitoare încît valorează o sută sau chiar mai mulţi ludovici de aur. Această operă e mare prin stilul ei, prin simplitate şi maiestate; cîntul predomină tot timpul, instrumentele fiindu-i cu totul subordonate. Serbările de carnaval au constituit punctul de plecare pentru crearea operei. Ceea ce îi ridică însă pe veneţieni deasupra tuturor este faptul că lor le datorăm marea invenţie a *notaţiei* muzicale. Pretutindeni se folosea pe atunci aşa-numita tabulatură germană care consta din patru linii pe care se înscriau prin litere şi liniuţe înălţimea şi durata sunetelor. *Guido d'Arezzo* a recunoscut inconvenientele acestui mod de notaţie şi inventă notele noastre de azi, invenţie la fel de mare şi de importantă ca cea a numerelor. Prin această notaţie, s-a ajuns nu numai să se poată fixa grafic durata sunetelor,

de la cele mai lungi pînă la cele fulgerător de scurte, dar şi la posibilitatea de a se putea păstra creaţiile muzicale ale tuturor naţiunilor pentru o posteritate oricît de îndepărtată. Pauza, barele de măsură, îmbogăţirea sistemului de măsuri, cheile cu rolul lor atît de determinant — toate astea i le datorăm marelui Guido. El asculta cu multă atenţie pulsaţiile muzicii şi căuta să le fixeze prin semne. După moartea sa, notaţia muzicală a fost treptat perfecţionată. Notele întregi au fost divizate în doimi, pătrimi, optimi, şaisprezecimi, treizecidoimi şi şaizecipătrimi, s-au inventat fermatele, mordentele şi semnele întregului colorit muzical, astfel încît limbajul muzical a devenit acum cel mai precis şi cel mai perfect limbaj din lume.

Notaţia muzicală i-a sugerat marelui *Leibnitz* formidabila idee de a inventa şi o limbă universală. El deducea că, dacă orice popor cult poate învăţa cu uşurinţă notele muzicale, fără a înţelege limba celuilalt popor, ar fi posibile şi unele semne asemănătoare notelor, care să poată face inteligibile şi ideile noastre celorlalte naţiuni. Leibnitz a murit cu convingerea deplină că o asemenea invenţie e posibilă.

Curtea papală a fost în sfîrşit aceea care a ridicat muzica Italiei pe cea mai înaltă culme. *Pius al IV-lea* şi *Sixtus al V-lea* au canonizat chiar pe unii muzicieni. Ei au emis anumite acte şi ordonanţe, prin care studiul muzicii era cu stricteţe recomandat tuturor clericilor, şi care convingeau în aşa măsură de spiritualitatea şi perfecţiunea acestei arte, încît se uita de toate celelalte şi se studia numai muzica. Papii înşişi îi retribuiau în mod deosebit pe muzicieni. Astfel, întreţinerea capelei papale costa pe timpul papei Sixtus 150.000 de florini anual. Acest entuziasm muzical a cuprins şi oraşele Neapole şi Genova, pentru ca, în curînd, întreaga Italie să devină o sală de concert de mare răsunet, care îi atrăgea pe toţi europenii doritori să asculte şi să înveţe adevărata muzică.

Cea mai puternică şi mai hotărîtoare cauză care a determinat înflorirea muzicii în Italia a fost cu siguranţă legătura ei foarte strînsă cu religia. Şi în zilele noastre se mai poate citi în unele breve papale expresia: „sancta musica". Papa *Honorius* scria chiar: „Beatus est, qui ad honorem Dei et beatae Virginis Mariae coluit musicam". Ca semn de apreciere a lucrărilor foarte valoroase, se înscriau deasupra cuvintele: „E lăudabil în faţa Domnului de a-i bucura pe oameni prin muzică". Încă în secolul trecut, un cardinal scria: „Qui musicam non callet, seu nullo oblectamento animi illam audit; ex diabolo est, nam solus ille omnem harmoniam respuit". Ţinînd seamă de această predilecţie pentru muzică împinsă pînă la exaltare, să ne imaginăm Roma, cum timp de mai multe secole, fastuoasele ei temple răsunau an de an de voci omeneşti, de sunetul coardelor, de cel al orgii, de tobe, trompete şi de toate instrumentele de suflat, cum pătrundeau aceste impresii în sufletul italianului, din cea mai fragedă tinereţe, căci nici un italian nu-şi face rugăciunea, nu se spovedeşte, nu se cuminecă, nu-şi îndeplineşte reculegerea, fără să înoate în sunetele muzicii, şi dacă mai vrem să adăugăm şi deosebita sensibilitate a nervului italian, chiar şi un orb poate răspunde la întrebarea: „Prin ce a devenit Italia atît de mare în muzică?" Această ţară demnă de a fi invidiată a dat maeştri în toate genurile artei muzicale. Italienii au definit foarte de timpuriu stilul muzicii bisericeşti. Cu cîteva secole în urmă, *Allegri* a compus coruri şi cîntări antifonice atît de minunate, încît nu le putem asculta decît cu multă încîntare. *Miserere* al său, care mai e şi astăzi cîntat în Vinerea mare aproape în toate bisericile catolice, e compus cu un sentiment atît de sublim, încît nu va înceta să impresioneze atîta vreme cît vor mai exista inimi evlavioase.

Psalmii lui *Orlando di Lasso*, compuşi la mijlocul secolului al XVI-lea, sînt atît de simpli, de sublimi, de maiestuoşi prin expresivitatea lor, încît

cu greu aș putea să-mi imaginez cum s-ar putea în zilele noastre transpune mai bine în muzică psalmii. Capodoperele acestui mare compozitor stau îngropate în biblioteca din München. Doar rareori vreun cercetător suflă praful de pe ele și studiază partiturile marelui artist. Sperăm ca vreun *Vogler* să ne facă cunoscute compozițiile acestui mare compozitor.

A doua perioadă a muzicii italiene se întinde cam între anii 1680 și 1750, timp în care această muzică a trecut de la extrema ei simplitate la un oarecare fast și a îmbinat mina lumească a dramei cu ardoarea stilului bisericesc, ceea ce a constituit însă principala cauză a decăderii acestei muzici! După cum nimic nu e mai greu decît a se preciza liniile de demarcație ale stilului muzical, se poate afirma că nimic nu e mai ușor decît a eșua în fața acestei trape ascunse. Ce-i drept, acest lucru nu s-a întîmplat încă, totuși decăderea muzicii este aproape. Nimeni altul nu poartă vina acestei profanări decît cei mari, care au pretins artiștilor geniali de care dispuneau să transplanteze biserica în teatru și teatrul în biserică. Această constrîngere i-a determinat pe muzicieni să confere stilului bisericesc o oarecare opulență, care strivește aproape cu totul ardoarea reculegerii. *Anton Caldara* a scris în jurul anului 1722 pentru prima oară în acest stil, dar a păstrat totuși stilul fugii. El a fost un mare cunoscător al contrapunctului și intuia forța cîntului vocal, dar geniul său s-a plecat în fața gustului curții imperiale, motiv pentru care missele sale au o spoială de coruri teatrale. Cu toate astea, ar fi fost de dorit ca maniera sa să se fi păstrat. *Caldara* nu dădea instrumentelor un rol mai mare decît ar fi trebuit să le revină, dădea în schimb multă importanță cîntului vocal și știa să prelucreze basul continuu. Fugile sale au o împletire destul de corectă și sînt ferite de un tempo nechibzuit, pe care l-au adoptat actualii noștri compozitori, transformînd ade-

sea un „aleluia" sau un „amen" serios într-un dans popular.

Incontestabil, în aceste două epoci ale muzicii italiene au apărut şi cele mai mari spirite ale ei. *Fuchs, Caldara, Brescianello, Tonini, Marotti* au fost minţi de primă mărime. Marii maeştri germani se străduiau şi reuşeau în mod fericit să stăvilească torentul distrugător, astfel încît, abia mai tîrziu, el a ieşit din matcă şi a pustiit cîmpurile.

Între anii 1740 şi 1750, muzica italiană şi mai cu seamă cea dramatică a cunoscut o extraordinară înflorire la Neapole şi Berlin. Specialiştii susţin, şi nu fără temei, că aceasta a fost cea mai strălucită epocă a muzicii. Regele Portugaliei avea pe vremea aceea o orchestră care uimea lumea. Cumplitul 1 noiembrie al anului 1755 a înghiţit însă Lisabona prin cutremur, îngropînd sub dărîmături şaptezeci şi opt dintre cei mai buni muzicieni ai lumii. În timpul acestei epoci de aur, cîntul însemna totul. El domina, iar instrumentele vasale îl *slujeau*. Prestigiul orgii a fost recunoscut în întreaga Germanie, datorită mai ales eminenţilor organişti ca: Bach, Händel, Marchand şi Martinelli. Tot în acest timp s-au scris, mai ales în Italia şi Franţa, cele mai bune lucrări despre muzică. Existau pe atunci compozitori de prim-rang, iar virtuozii erau recompensaţi cu mare risipă. Spre părere de rău însă, în acest timp a crescut simţitor şi numărul castraţilor. Italienii au fost primii cărora le-a venit reprobabila idee de a perfecţiona vocea omenească prin castrare. Castrările au fost autorizate chiar printr-un breve papal, care mai purta şi oribila clauză: „Ad honorem Dei". Dacă Dumnezeu ar fi dorit castrările pentru preamărirea sa, am putea găsi cu siguranţă porunci în acest sens în cuvîntul său. Dar atît Dumnezeu cît şi natura sa atît de minunat orînduită urăsc orice fel de mutilare. Nimic nu dovedeşte aceasta mai bine decît castraţii înşişi, care, cu toată aspiraţia lor implacabilă spre artă, urlă şi croncăne. Dumnezeu şi natura au rînduit ca femeile să fie folo-

site pentru sopran și alt, iar bărbații pentru tenor și bas. Încălcînd această mare lege, mama natură se răzbună prin disonanță și impresii neplăcute. Laudă patriei noastre, care, deși îi recompensează pe castrați, nu îi creează! Cine cunoaște ca și germanii arta de a forma vocile femeilor nu are nevoie de eunuci.

De vreme ce în această epocă a muzicii a fost atît de intens cultivat cîntul vocal, muzica instrumentală a avut de suferit. Așa se explică faptul că în afară de cîțiva mari organiști, nu s-au semnalat maeștri deosebiți în muzica instrumentală, acesteia fiindu-i rezervată cea de-a treia epocă, care durează din anul 1750 pînă în zilele noastre.

Și în acest interval de timp, italienii mai au maeștri mari și extraordinari. *Traetta*, *Galuppi* și *Jomelli* au fost cei care au dat tonul. *Traetta* promovează în continuare prestigiul cîntului, dar conferă și instrumentelor un rol mai important. Operele sale sînt compuse cu o profundă înțelegere a artei poetice și a muzicii, recitativul său e foarte corect, ariile sînt pline de farmec și adesea de o grație înduioșătoare, iar corurile sale nu sînt lipsite de demnitate. Nu a fost însă un deosebit contrapunctist, astfel încît piesele sale bisericești se scurg ca apa zăpezii topite pe stînca dezgolită. Căutarea neîntreruptă de idei noi, coloraturile sale plicticoase, desele momente de întrerupere, precum și alte artificii distrug simplitatea muzicii sale și nu promit compozițiilor sale o viață lungă.

Galuppi, mult mai mare decît predecesorii săi, prezintă în compozițiile sale un cînt extrem de simplu și plăcut, bogăție inventivă, modulații firești și o minunată armonie. Acompaniamentul său instrumental nu e zgomotos, nu acoperă vocea și nu îi plictisește pe instrumentiști. Dimpotrivă, el e atît de bine ales, atît de conform cu natura instrumentelor, încît cu toată simplitatea notelor, el nu poate fi executat cum ar trebui decît de un mare maestru. Galuppi are un profund simț al

frumosului, de aceea a fost un credincios tălmăcitor al textului poetic. Nu-i plăcea deloc iureşul inversărilor care picură ideea principală în sufletul ascultătorului ca într-o ploaie de foc. Ceea ce spunea poetul, spunea şi el prin muzică, cu toată sinceritatea inimii, sale. De aceea, au partiturile sale un aspect atît de luminos, de aceea reuşeşte el adesea să exprime sentimentul predominant doar printr-o singură notă sau prin note puţine. O dovadă în acest sens îl constituie felul cum a fost compusă minunata arie a lui *Metastasio:*

Se cera, se dice:
L'amico dov'e?
L'amico infelice,
Rispondi — mori.

Avem lucrări magistrale compuse de Galuppi şi în stilul bisericesc. Îi reuşeşte însă totdeauna mai bine un *Kyrie eleison* sau un *Miserere,* decît un *Te Deum laudamus* sau un *Gloria in excelsis,* întrucît aclamaţiile pătimaşe, ardoarea puternică şi prelungită, patosul religios nu au fost niciodată specialitatea italienilor. În acelaşi timp, trebuie să recunoaştem că marele Galuppi a studiat temeinic contrapunctul şi că şi-a elaborat fugile cu multă sîrguinţă. Un *Credo,* compus de el la Veneţia în anul 1752, este atît de măreţ şi de simplu, încît doar prin acesta el ar fi putut să-şi cîştige nemurirea. Operele sale au revendicat însă cu mai multă tărie cununa nemuririi. Într-un cuvînt, Galuppi e un om preamărit în toată Europa şi o merită cu atît mai mult, cu cît a ştiut, prin marele său har, să mîngîie cele mai cucernice inimi. A murit ca un *Arion* al poporului său şi a lăsat săracilor 50.000 de taleri. Pe piatra sa de mormînt, citim inscripţia următoare:

Monumentum. Galuppi
Angeli. cantare
Sciunt
quae. cecinit.

Jomelli, creatorul unui gust cu totul nou, a fost desigur unul dintre cele mai mari genii muzicale din cîte au trăit cîndva. Ca toate spiritele de

prim-rang, acest om nemuritor şi-a croit un drum cu totul aparte. Spiritul său extrem de înflăcărat transpare în toate compoziţiile sale; imaginaţia arzătoare, fantezie scînteietoare, un deosebit simţ al armoniei, bogată inventivitate melodică, modulaţii îndrăzneţe şi impresionante, un acompaniament instrumental inimitabil constituie caracterul principal al operelor sale. Jomelli s-a ridicat şi la rangul de inventator muzical. Başii în staccato, cu efectul lor atît de apropiat de cel al pedalei orgii, precizarea în mai mare măsură a coloritului muzical şi mai ales impresionantul său crescendo şi diminuendo sînt numai ale sale. Cînd a prezentat publicului pentru prima oară, într-o operă, la Neapole, acest nou procedeu artistic, persoanele din parter şi din loji s-au ridicat în picioare, iar în ochii lor larg deschişi se citea uluirea. Lumea simţea vraja acestui nou Orfeu, şi de atunci încoace, el a fost considerat primul compozitor al ei.

I s-a reproşat că acompaniamentul său instrumental ar fi prea asurzitor. Într-adevăr, viorile sale şi mai ales vioara a doua sînt într-o permanentă mişcare, iar vocea cîntăreţului trebuie să fie foarte puternică pentru a răzbate prin acest iureş instrumental. Jomelli se justifică el însuşi în faţa acestor învinuiri astfel: Cine vrea să aibă o orchestră bună, trebuie să-i dea de lucru şi să-i ofere chiar momente de mare forţă. Un acompaniament rece sau prea modest leneveşte instrumentiştii, căci, obişnuia el să spună, fiecare muzician căruia nu-i pretinzi nimic cîntă prost. O a doua motivare a sa era aceea că sînt foarte rari cîntăreţii şi cîntăreţele bune. Un cîntăreţ valoros domină şi pătrunde, căci fiecare orchestră posedă atîta discreţie, încît se pleacă în faţa vocii, iar pentru cîntăreţii proşti e o adevărată binefacere, dacă se pot lăsa duşi de torentul acompaniamentului şi dacă li se acoperă greşelile. Nimeni nu ştia, ca Jomelli, să-şi adapteze compoziţiile cu efectele acusticii. În camere şi săli mici, cele mai multe dintre compoziţiile sale fac o impresie foarte proas-

tă, pe cînd în mari săli de spectacole, ca cele din Viena, Neapole, Stuttgart, efectul lor e cu atît mai uluitor. Toată clădirea teatrului de operă devine o mare de sunete, al cărei val, undă, adesea chiar susurul unei singure note se pot distinge uşor. În lucrările sale bisericeşti, Jomelli nu a fost atît de inspirat. Totuşi recviemul său, şi mai ales psalmul 59, cîntecul său de lebădă, fac parte dintre capodoperele genului. În stilul cameral, Jomelli lucra mult prea neglijent, ca piesele sale de acest gen să se fi putut bucura de un succes deosebit. Unele excepţii, ca de pildă, minunata sa Simfonie „Grafenecker", au dovedit că pentru acest mare om nici un stil nu era prea greu. A murit la Neapole de congestie cerebrală, speriat sau necăjit de insuccesul ultimei sale opere, şi din invidie pentru ramura de palmier cucerită de germanul *Schuster*. Cu toate astea, amintirea lui Jomelli va rămîne neştearsă în istoria muzicii, iar cei ce învaţă muzica vor studia partiturile sale, aşa cum pictorii şi sculptorii îi studiază pe antici.

Nicola Porpora e creatorul unei şcoli de cînt cu totul noi. A format pe cei mai mari cîntăreţi şi cîntăreţe ale Italiei şi stăpînea atît de bine arta cîntului, încît, pînă la el, nimeni nu a ştiut să-l cultive mai bine. El cunoştea organele care participă la cîntul vocal, cu o profunzime filosofică. De aceea, şi azi, solfegiile sale sînt cele mai bune din lume. Ele şlefuiesc laringele, dau vocii stabilitate şi maleabilitate, pregătesc execuţia celor mai dificile pasaje şi arată care dintre sunetele emise de voce sînt sunete de cap, de nas, de gît, de piept şi de inimă, cea atotdătătoare de viaţă.

Porpora a recunoscut deosebirea dintre discant, altul acut şi contralto, între tenor şi bariton. Doar pentru basul grav, solfegiile sale nu sînt de mare folos, întrucît, considerînd ca toţi compatrioţii săi că basul e prea aspru şi barbar pentru a putea fi folosit în teatru, altfel decît în coruri şi în stilul comic, l-a neglijat cu totul.

Pergolesi este unul dintre cele mai mari genii pe care le-au dat la iveală italienii! Păcat că a dispărut prea devreme, căci Pergolesi a murit în al treizeci și șaselea an al vieții. Toate compozițiile pe care ni le-a lăsat sînt prețuite de către toți iubitorii de muzică, mai presus decît aurul. Ele au o factură extrem de simplă. Cu două viori, o violă și un simplu bas, el reușește mai mult decît unii compozitori mai noi cu tot vacarmul lor de trompete, tobe, corni de vînătoare, oboi, flaute, fagoți și toate celelalte instrumente de suflat. Inflexiunile sale modulatorii, precum și înlănțuirile armonice sînt și ele foarte simple, astfel încît, pentru a-și exprima ideile, Pergolesi are nevoie de cît mai puține note. Oratoriul său *Stabat Mater* se numără printre primele capodopere ale artei. De mai bine de treizeci de ani, el e prezentat în întreaga Europă în săptămîna patimilor, cu un succes general. Cîte mii de lacrimi a stors această compoziție inimilor simțitoare! *Klopstock* a scris pentru acest oratoriu un text german, cu care îl cîntă și protestanții. Această mare compoziție, atît de unanim admirată, e destinată și ea unui ansamblu format doar din două voci și patru instrumente. Modulațiile sînt atît de firești, încît par să nu fi necesitat nici un efort artistic, iar exprimarea sentimentului e plină de adevăr. Vogler a arătat în scrierile sale, cu multă competență, că nici această capodoperă nu e lipsită de greșeli. Cu toate astea, publicul nu a acceptat corecturile sale, preferînd să lase lucrarea așa cum e.

Pergolesi a compus doar cîteva opere, dar să zicem ca Lessing în fabula sa: „Leoaica a făcut un singur pui, dar acesta a fost un leu". Aceste opere mai sînt ascultate și azi cu încîntare la Veneția și Genova, dar și la Milano, Florența și Torino. Și ele poartă amprenta geniului compozitorului lor, și anume simplitatea. Cîtă vreme o asemenea muzică va mai face senzație la noi, atîta vreme mai există cu siguranță un adevărat gust muzical. Marele Jomelli obișnuia să spună, nu fără

dreptate: Cînd un Pergolesi nu va mai fi gustat, adevărata muzică va cunoaşte declinul. Muzica bisericească a acestui compozitor nemuritor e păstrată ca un tezaur sfînt. *Missele* sale, *Psalmii*, *Te Deum laudamus* se plătesc cu sume foarte mari. A compus mai bine decît oricine aria *Se cera*, deşi cei mai mari maeştri s-au străduit să-l întreacă.

Pater Martini (din Bologna) a fost un mare compozitor şi un la fel de mare critic muzical. Cînta magistral la orgă, stăpînea pe deplin patosul stilului bisericesc şi cunoştea temeinic contrapunctul. Istoria muzicii scrisă de el a apărut în trei volume in cvarto şi reprezintă prima lucrare utilizabilă de acest fel. Întrucît poseda un stoc extraordinar de partituri muzicale, şi a adunat materiale în vederea acestei lucrări, vreme de mai bine de treizeci de ani, această istorie promitea mult. Chiar dacă mai tîrziu *Hawkins*, *Burney* şi *Forkel* l-au întrecut, meritul de deschizător de drum îi aparţine. Desenele precise ale instrumentelor muzicale vechi şi noi îi conferă acestei cărţi şi acum o valoare indiscutabilă.

Paisiello este un compozitor la modă foarte îndrăgit. Din mîinile sale picură dulceaţa, dar o hrană substanţială s-ar căuta la el zadarnic. Îşi datorează renumele doamnelor, care se îndrăgosteau de dulcegăriile sale. Specialiştii îl vor compara însă totdeauna cu un pom înflorit plăcut la vedere, dar care nu dă fructe durabile.

Piccini e un adevărat discipol al graţiilor, fapt pentru care a plăcut atît de mult doamnelor europene. Ceea ce înseamnă Chaulieu, Gresset şi Jacobi între poeţi, înseamnă Piccini între muzicieni. Găsim în piesele sale mai multă miere decît hrană consistentă, mai multe flori decît fructe. Prestigiul său mai durează şi acum, dar mă tem că se va volatiliza ca parfumul florilor. În stilul operei, Piccini e cel mai productiv dintre toţi.

Sacchini e demult preferatul timpului nostru. El şi-a înălţat mai mult decît o singură coloană a gloriei în Italia, Franţa, Germania şi Anglia, mai

cu seamă prin opera sa *Oedipus*, care poate fi considerată pe drept un îndreptar practic de compoziție în acest stil. Stilul său este bun, ușor și plăcut, ca dealtfel întregul său caracter. El nu surprinde prin fulgerătoare trăsături de geniu, place însă datorită căldurii constante a compoziției sale. El scrie foarte corect, iar modulațiile sale sînt foarte firești. Melodiile sale sînt deosebit de grațioase. Odată ascultate, motivele sale rămîn în memorie. Cu toate că sînt cam subțiri și transparente, corurile sale au foarte multă demnitate. Nu avea destulă experiență în stilul bisericesc, de aceea missele sale nu impresionau niciodată. Și el a fost răpit prea devreme dintre cei vii.

Despre marii cîntăreți ai Italiei

Arta cîntului a cunoscut cea mai mare înflorire, fără îndoială, la italieni. Pînă acum, cu greu s-ar putea afirma că vreun alt popor ar stăpîni arta cîntului într-un grad atît de demn de admirație ca italienii. La ei totul sună și cîntă. Cel mai modest crescător de marmote cîntă adesea cele mai frumoase și melodioase cîntecele. Germanii îi întrec însă cu mult în privința autenticului stil popular. Italianul ne întrece tot atît de mult prin cîntul distins, de mare stil, perfect cultivat. Toți maeștrii cîntului nostru s-au format după italieni. Acum o sută de ani, precum și în prima jumătate a acestui secol, Italia avea cîntăreți și cîntărețe mult mai bune decît în momentul de față. Cîntăreții și cîntărețe de azi oftează și scîncesc prea mult, ei strivesc adesea cîntul prin coloratură exagerată și prea multe întortocheli. Unul preia de la altul aceste cochetării la modă și astfel divina simplitate e sortită pieirii într-un timp cît se poate de scurt. Ceea ce a stimulat cîntul italian în primul rînd este, după cum am mai spus, excepționala considerație de care se bucură cîntăreții în Italia, precum și marea risipă cu care sînt răsplătiți. Un cîntăreț

de prim-rang poate atinge un venit anual de 10 pînă la 15 mii de taleri, raportat la banii noştri. Cu puţin timp înainte, renumitul castrat Farinelli şi-a cumpărat un ducat. Italienii au doar trei categorii de voci, şi anume: sopranul, alto-ul şi tenorul; alto-ul îl subdivizează în alt acut şi contralt. Ei neglijează impresionanta voce de bas, fie dintr-un capriciu, fie că duc lipsă de asemenea voci, folosindu-le numai în opera bufă. Poate că într-o ţară, unde nu se bea decît vin, vocile frumoase de bas sînt mai rare.

Dar, cu atît sînt mai minunate la ei vocile mai sus amintite. O Faustina nu cînta, ci fermeca. Diapazonul ei vocal conţinea şaisprezece mlădiţe sonore perfecte. Forţa ei expresivă era mai mare în sunetele lungi, decît în pasajele înaripate, ceea ce permitea acestei mari cîntăreţe să redea sentimente ca durerea, dragostea sau evlavia, cu o profunzime inegalabilă. Ea a fost denumită de aceea a zecea muză a italienilor. Acum e la Viena, o femeie în vîrstă, cu coardele vocale uscate.

Giovanni Carestini a fost un contraltist castrat, renumit în toată Europa. Hasse spunea că cine nu l-a auzit pe Carestini, n-a auzit de fapt nimic. Vocea sa era tăioasă ca sunetul cornetului şi răzbătea, oricît de amplă ar fi fost orchestra. Reuşea cele mai dificile pasaje cu o uşurinţă uimitoare. Acestor calităţi li se mai adăuga o excepţională redare a acţiunii. L-a fermecat pe Frederic cel Mare într-o asemenea măsură, încît a trebuit să cînte timp de mulţi ani numai pentru el. Ceea ce s-a scornit despre moartea sa este o invenţie maliţioasă a italienilor. În anul 1758 el s-a întors în patrie, din Petersburg, şi nu mult după aceea a murit în pace.

Salembini a fost poate cel mai mare sopran din cîţi au existat vreodată. Şi el a fost timp de mulţi ani podoaba teatrului berlinez. Diapazonul vocii sale conţinea doar douăsprezece sunete curate, dar ceea ce se situa în acest perimetru îi reueşa cu un farmec şi o frumuseţe de nedescris. Ştia să

atingă cu atîta siguranță coarda sensibilă a ascultătorului, încît nu cînta niciodată, fără să fie răsplătit din plin cu lacrimile cele mai dulci. A murit în al douăzeci și optulea an al vieții, în plină maturitate a vocii și la apogeul gloriei sale.

Farinelli, de care am mai amintit, cel care și-a cîștigat un ducat prin cînt, posedă pe lîngă o mare întindere a vocii și o inimă foarte simțitoare, o profundă înțelegere pentru semnificațiile artei. El a scris o carte despre cînt, o adevărată lucrare de maestru. Forța sa expresivă se manifesta în special în stilul muzicii bisericești. De aceea cînta mult în biserici decît în teatre.

Bossi e unul dintre cei mai de seamă tenori ai italienilor. Vocea sa e plină de firesc, curată, atît în registrul grav, cît și în cel acut. Reușește să redea foarte bine dragostea, dar vocea îi devine țipătoare în exprimarea sentimentelor năvalnice, clocotitoare, eroice. Acestea din urmă constituie apanajul exclusiv al cîntărețului german.

Aprili, podoaba de altădată a teatrului din Württemberg, a fost unul dintre cei mai desăvîrșiți cîntăreți din lume. Urca pînă la *do* din octava cu trei linii, cu puritatea unui clopot de argint, avea cunoștințe temeinice în arta cîntului și o inimă caldă. Stăpînea în cel mai înalt grad arta de a varia o arie de mai mu'te ori, cu multă ingeniozitate. Însuși nemuritorul Jomelli recunoștea că îi datorează mult acestui mare cîntăreț.

*Katharina Gabrieli** constituie triumful artei vocale a timpului nostru. Vocea ei se întinde de la sunete neobișnuit de grave pînă la sunete de o extraordinară înălțime. Citește cu o repeziciune fulgerătoare și execută cu o neobișnuită iscusință, atît pasajele repezi, cît și cele susținute. Pe lîngă aceste calități, ea posedă o sensibilitate cu totul aparte, o puritate desăvîrșită a sentimentului, ast-

---

* A nu se confunda cu Francesca Gabrieli, o elevă a lui Sacchini, care a cîntat la Londra în anii 1785 și 1786 ca primadonă, alături de Mara.

fel încît e apreciată pe bună dreptate printre primele cîntăreţe pe care le-a dat la iveală Italia. După părerea unanimă a specialiştilor, ea poate fi folosită doar în teatru, nu şi în biserică, unde nu se evidenţiază. Este firesc să fie astfel, dacă ne gîndim la nesfîrşitele pasaje de virtuozitate cu care s-a obişnuit în teatru. Talentul ei pare înclinat mai mult spre comic decît spre tragic. Ea reuşeşte să stîrnească mai curînd surprindere, nedumerire sau chiar rîs, decît un sentiment durabil, duios şi liniştit. Ar fi greu de găsit o cîntăreaţă care s-o poată egala în ceea ce priveşte flexibilitatea laringelui, duioşia cu care contopeşte sunetele şi, îndeosebi, în portamento, afară doar de marea noastră cîntăreaţă germană Mara.

La Neapole, şi mai ales la Torino, mai sînt mulţi cîntăreţi dintre care poate că unii ar trebui să fie incluşi şi ei în acest strălucit şirag. Din cele mai recente descrieri de călătorii lăsate de cunoscători ai muzicii, reiese că italienii nu mai stimulează la maximum arta cîntului vocal, preferîndu-l, ca pînă acum, unei oricît de strălucite interpretări instrumentale. Marii specialişti au motive temeinice să susţină că, de fapt, nu mai există o adevărată şcoală de cînt, prin urmare şi marele gust nu va putea decît să decadă.

Vom putea compara mai bine vechiul gust al italienilor cu cel nou, dacă citim excelentul tratat al nemuritorului Tosi despre arta cîntului. Dar, spre părere de rău, timpurile s-au schimbat. Pe cînd, pe timpul lui Tosi, se mai căuta în artă fructul copt (mere, pere, cireşe), azi ne mulţumim doar cu flori. Marele papă *Ganganelli*, îngrijorat din cauza declinului artei vocale, a luat cele mai minunate măsuri pentru a-l stăvili. Montesquieu zice cu multă dreptate: „Cînd un gust începe să decadă, un om genial îl mai poate stăvili pentru un timp, dar după moartea sa, el se prăbuşeşte cu atît mai repede şi mai repede şi mai năvalnic".

De vreme ce au studiat muzica sub toate aspectele ei, se poate deduce că italienii au avut şi foarte

buni instrumentiști. Ei au luptat și în această privință pentru ramura de palmier, dar putem spune fără părtinire că patria noastră le-a luat-o înainte. Studiul atît de stăruitor al cîntului vocal i-a indus spre o oarecare neglijare a instrumentelor. De obicei, climatul mai dulce favorizează constituția cu pieptul îngust, de aceea nici nu se putea spera ca Italia să dea la iveală maeștri deosebiți ai instrumentelor de suflat. Istoria nu cunoaște nici un singur trompetist, trombonist, cornetist, cornist sau fagotist mare italian, iar flautiștii lor se ridică doar puțin deasupra nivelului mediu. Au avut în schimb numeroși oboiști mari. Altădată aveau și organiști și cembaliști buni. Cine nu îi cunoaște pe *Scotci*, *Scarlatti*, *Jozzi* și *Martinelli*? Acești mari maeștri excelau în același timp în cunoașterea contrapunctului, a ligăturilor și a tuturor celorlalte ingeniozități ale clavecinistului și ale organistului. În zilele noastre, ei coboară însă tot mai jos de pe culmea gloriei de altădată, astfel încît un clavecinist sau un organist german de o valoare relativă face mare senzație în Italia.

Renumitul clavicembalist *Mayer*, din Florența, elevul lui Schubart, a venit în Italia ca băiat de prăvălie, iar acum e unul dintre primii maeștri ai instrumentului său din întreaga Italie.

Clementi e considerat astăzi cel mai mare pianist al Italiei. Mîna sa dreaptă are într-adevăr foarte multă forță; ornamente noi, modulații foarte îndrăznețe, pasaje bine studiate, menținerea interesului chiar și în divagațiile sale, precum și originalitatea sa i-au asigurat o înaltă apreciere. Mîna sa stîngă se comportă însă așa, ca și cum ar fi paralizată. De aceea, un pianist format după modelul său nu ar putea fi decît unilateral.

În ceea ce privește orga, geniul muzical italian trece tăcut pe lîngă ea, dar o gustă în dumbrăvile stejarilor germani. În acest timp însă, Italia pune bazele eminentei ei *școli violonistice*.

Tartini a fost cel care a fundamentat principiile artei violonistice, alcătuind un așa-numit sis-

tem, care reunea problema trăsăturii de arcuş cu cea a aplicaturii. Sunetele sale sînt extrase din vioară pe toată durata lor şi se împlinesc sub trăsătura de arcuş. Această şcoală a mai inventat şi o relaţie atît de desăvîrşită în acordajul coardelor, încît alta mai bună nu mai e de aşteptat. Şcolii lui Tartini i se poate însă reproşa faptul că trăsătura ei de arcuş maiestuos-inertă frînează rapiditatea execuţiei, fiind improprie în execuţia pasajelor înaripate. În stilul bisericesc însă, discipolii acestei şcoli sînt fără cusur. Forţa expresivă şi intensitatea trăsăturii lor de arcuş sînt tocmai cele potrivite unei exprimări autentice a pateticului stil bisericesc.

Domenico Ferrari. Acest mare om este întemeietorul unei noi şcoli violonistice. Nu-i era proprie profunzimea unui Tartini, nici trăsătura maiestuoasă şi solemnă a arcuşului său şi nici valorificarea la maximum a sunetului pînă în adîncul rădăcinilor sale. Din capriciu, el a luat-o pe un drum total opus celui tartinian. Trăsătura sa de arcuş nu era dreaptă, ci oblică. Ea nu era puternică, ci aluneca doar peste coardă, părăsea zona căluşului, se încumeta în susul tastierei şi scotea astfel un sunet comparabil cu cel care se produce prin frecarea foarte uşoară a unui pahar, astfel încît să-i vibreze marginea de cristal. Greşeala acestui mare maestru a fost aceea de a nu fi acceptat, doar dintr-o toană, tot ceea ce era bun la Tartini. Sunetele lui Tartini sînt bine coapte, ale lui Ferrari rămîn verzi. El sărută parcă doar fructul din pom, dar nu-l scutură, ca sunetele să se desprindă şi să ne bucure ca merele de Borsdorf, atunci cînd ne cad în poală. Sunetul său era mai curînd ecou decît sunet natural.

Anton Lolli a fost poate un Shakespeare al violoniştilor. El a ştiut să preia şi să reunească în persoana sa tot ce era desăvîrşit în şcoala lui Tartini şi a lui Ferrari, făurindu-şi în acelaşi timp un drum cu totul nou. Trăsătura arcuşului său va rămîne în veci inimitabilă. Pînă atunci se credea că

pasajele repezi pot fi executate doar printr-o trăsătură de arcuș scurtă. Lolli trage însă toată lungimea arcușului peste coarde, și pînă ajunge la vîrful acestuia, o grindină de sunete a și ajuns în urechea ascultătorului. Afară de aceasta, el știe să smulgă viorii sale sunete cu totul noi, nemaiauzite pînă atunci. El imită pînă la totală mistificare tot ce e sunet în lumea animalelor. Rapiditatea sa atinge vrăjitoria. El execută nu numai octavele, dar și decimele cu o maximă precizie, iar trilul dublu îl execută nu numai în terțe ci și în sexte și urcă în registrul extrem acut al sunetului, astfel încît adesea încheie concertele sale cu un sunet ce pare a fi un non plus ultra al sunetelor.

Unii pedagogi reci îl învinuiesc de nerespectarea măsurii, dar e ridicol să pui stavile tumultului de viață și imaginație al geniului. Un important reproș e acela că Lolli ar fi mult prea îndrăgostit de stilul comic. Adesea el trece spre arlechinade, pe neașteptate, făcîndu-i pe ascultători să rîdă în plin torent emoțional. Dar, după cum la Shakespeare, alături de Lear, bufonul curții e nu numai suportabil, ci chiar de cel mai mare efect, la fel se întîmpla și în interpretarea lui Lolli. Patosul încordează, comicul relaxează. Așa se explică imensa forță cu care îi impresionează Lolli pe ascultători. În ceea ce privește compozițiile sale, ele conțin, ce-i drept, trăsături de geniu, dar din punct de vedere artistic, ele sînt foarte criticabile, căci spiritul lui Lolli ura orice îngrădire.

Nardini e cel mai ilustru dintre elevii lui Tartini, un violonist al dragostei, format în poala grațiilor. Farmecul interpretării sale nu poate fi descris. Orice comă pare o declarație de dragoste. În cel mai înalt grad îi reușea tot ceea ce era emoționant. În timp ce cînta un adagio, duci și doamne ale curții au fost văzuți plîngînd. Lui însuși îi picurau adesea lacrimi pe vioară. Știa să transpună în muzica sa plină de vrajă orice suferință a sufletului său. Dar din cauza manierei sale prea melancolice, el nu era ascultat oricînd cu plăcere, căci era în

stare să transpună chiar şi cea mai zburdalnică fantezie de la dansul ei cel mai vioi spre durerea mormintelor. Trăsătura sa de arcuş era lentă şi gravă, totuşi el nu smulgea sunetele ca şi Tartini cu rădăcină cu tot, ci le săruta numai vîrfurile. Executa staccatele distanţat, astfel încît fiecare notă părea o picătură de sînge, care curgea din cea mai simţitoare inimă cu putinţă. Unii susţin că o dragoste nefericită i-ar fi pricinuit această dispoziţie sufletească, căci persoane care l-au auzit mai demult susţin că în anii tinereţii stilul său era foarte roz şi luminos.

După aceşti oameni mari se formează toţi violonişti italieni, chiar şi azi, fie că devii adeptul unuia dintre ei, fie că devii eclectic, alcătuind din manierele lor una nouă.

În toate celelalte instrumente, italienii nu au făcut epocă. Chiar ei mărturisesc că, mai ales în instrumentele de suflat, sînt discipolii germanilor.

Şcolile germanilor

Sursele care au servit la alcătuirea acestei istorii se găsesc împrăştiate ici, colo, la diferiţi autori, ca de pildă la Mizler, Mattheson, Marpurg, Hiller, Hawkins, Burney, Forkel, Junker etc. O istorie pragmatică ne lipseşte însă cu desăvîrşire. Sperăm să o avem totuşi în curînd.

Din cele mai vechi timpuri ale istoriei, de îndată ce germanii au început să devină un popor, înclinaţia lor pentru muzică a fost evidentă. Muzica le însufleţea ospeţele, le înviora picioarele pentru dans, muzica răsuna din altarele lor din înfricoşătoarele păduri ale lui Thuiscon, muzica îi însoţea în lupte şi la moarte. Cezar şi Tacitus au descris cîntările barzilor ca fiind înspăimîntătoare. Barzii stăteau, de obicei, pe o colină sau pe o stîncă deasupra văii unde se dădea lupta şi conduceau de acolo bătălia prin cîntecele lor. Melodia lor era neasemuită, sălbatică, războinică şi semăna poate întrucîtva cu marşurile noastre. Vechii germani cîntau toţi la unison, femeile cu o octavă mai sus decît bărbaţii, şi se acompaniau cu cîteva instrumente zgomotoase. Ei obişnuiau, îndeosebi, să lovească cu mare zgomot table de tinichea sau, ţinînd scutul în faţa gurii, să amplifice mult vocea. Se mai ştie sigur că aveau un fel de harfe pe care le foloseau însă numai la serviciul divin. În diferite locuri ale Germaniei s-au dezgropat, ce-i drept, cornuri încovoiate şi cornete, dar nu s-a stabilit dacă acestea sînt de provenienţă germană sau romană. În acelaşi timp mai există şi unele statuete germane de idoli, care poartă un fel de trompete în formă de pîlnie, fapt care dovedeşte cu

prisosință că germanii au cunoscut foarte de timpuriu instrumentele de suflat.

Carol cel Mare a cerut să fie culese cîntecele (texte) barde și melodiile lor și a căutat să le introducă în propriile sale armate. Abia cînd aceste vestigii ale antichității se vor găsi (căci ele sînt cu siguranță îngropate undeva), vom putea să ne facem o idee despre muzica germană veche. Ceea ce apare sigur însă este, că muzica strămoșilor noștri trebuie să fi avut un suflu gigantic, și că ei știau să producă cu ea efecte puternice, cam ca și popoarele sălbatice ale Americii de azi, dar în același timp, că ea a fost mai curînd un fel de declamație furtunoasă, un fel de răcnete de o teribilă sălbăticie, decît muzică în adevăratul sens. E de presupus că un popor atît de războinic a neglijat cu totul ceea ce e plăcut și afectuos în muzică. Totuși, aș asculta cu plăcere unele cîntece de ospăț, pe care vechii germani le cîntau de obicei la chefurile lor și care, chiar după mărturiile dușmanilor lor, ar fi fost pline de farmec.

În serviciul lor divin, ei cîntau adesea în coruri alternative, preamărindu-i pe Mannus, Thuiscon, Theut, Wodan, pe Veleda și pe Herda. Și băieții pe care îi sacrificau trebuia să cînte cu ei.

Se vede deci că înclinația noastră pentru muzică e o moștenire de milenii. Țăranii noștri au perpetuat muzica chiar și în cele mai întunecate vremi, iar atunci cînd Carol cel Mare a devenit împărat, această înclinație a devenit mai evidentă datorită asocierii muzicii cu religia creștină. *Bonifaciu*, apostolul germanilor, a introdus cîntarea latină în bisericile noastre, deși germanii s-au opus multă vreme acestei măsuri, susținînd că e absurd să cînte ceva ce nu înțelegeau. Cu timpul însă, ei s-au supus acestei dispoziții bisericești și s-au obișnuit într-atît cu cîntarea latină, încît Luther a reușit cu greu să-i convingă pe adepții săi să cînte în limba germană.

Multă vreme nu existau *orgi* în bisericile germane, ci doar un instrument care semăna întru-

cîtva cu serpentul francez. Mai tîrziu au fost introduse în biserică cornetele și tromboanele, iar despre existența unei orgi la Köln, am găsit o informație datînd abia din secolul al XIII-lea.

Germanii se evidențiau mai ales prin frumusețea cîntului lor vocal și prin deosebita lor iscusință de a cînta la instrumente de suflat. De aceea, un episcop din Roma, care călătorea, scria despre ei: „E uimitor cum pot aceste bestii bețive și sălbatice să cînte și să sufle atît de frumos." În Germania, muzica era expusă în acel timp la foarte mari abuzuri. Era folosită la dansuri zvăpăiate, în bacanale, la petreceri desfrînate, într-un cuvînt la tot ce contribuia la corupție. E deci explicabil că muzicanții ambulanți au fost calificați ca fiind necinstiți, și *Sachsenspiegel* („Oglinda saxonă") scrie: „Un muzicant nu trebuie tolerat printre oamenii cinstiți." E limpede că această remarcă nu se referea la muzică în general, ci numai la hoinari iresponsabili și vrednici de dispreț.

Pînă la *Luther*, muzica bisericească din Germania devenise din ce în ce mai fastuoasă. Se cheltuiau sume mari pentru cîntăreți și instrumentiști, se întemeiau școli de cînt, se aduceau instrumente din străinătate, iar orga a fost îmbogățită cu noi registre. Un nürnberghez a mai inventat și pedala, datorită căreia orga s-a perfecționat mult, aproape pînă la ceea ce este ea astăzi. Cornete, tromboane, corni de vînătoare, trompete au fost multă vreme instrumentele îndrăgite de germani, pînă cînd și-au însușit și țitera de masă, vioara, flautul, oboiul, fagotul și alte instrumente, pe care foarte curînd le-au stăpînit în așa măsură, încît au dat la iveală chiar și maeștri. Nu se scriau în acel timp lucrări teoretice, deși renumitul abate *Gerbert* pretinde că s-ar găsi ascunse prin mănăstiri unele tratate excelente.

Renumita călugăriță *Rozwitha* nu a fost doar poetă, ci și o remarcabilă muziciană. Ea cînta foarte frumos și a compus ea însăși unele piese mu-

zicale, care stau mărturie despre frumusețea spiritului ei muzical.

O mare piedică pentru dezvoltarea muzicii în întreaga Europă a fost lipsa *notelor*. În Germania se folosea așa-numita tabulatură, care consta de obicei din patru linii pe care se înscriau melodiile prin litere, cifre și alte semne. Îndată însă ce Guido a inventat notele, episcopii le-au introdus în toată Germania. De atunci, stocul de partituri muzicale de prin mănăstiri s-a îmbogățit considerabil. Misse, motete, credo, kyrie, recviemuri, antifonii etc. se găseau atîtea, încît, cine le-ar mai putea număra!

Ar fi foarte mult de dorit, să se întocmească o culegere- extras, care să însumeze toate aceste cîntări, căci ele ne-ar permite o privire generală asupra muzicii din acea vreme. O caracteriza o mișcare extrem de lentă, scădere compensată prin măreția melodiilor, prin simplitatea acompaniamentului instrumental, prin cîntul vocal plin de sentiment, prin inflexiuni modulatorii foarte firești, precum și de alte calități impresionante.

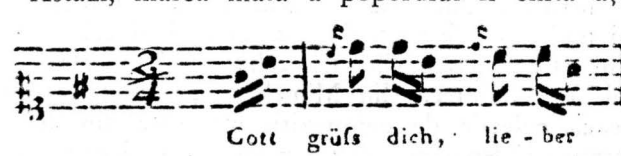
Cînd a apărut *Luther*, muzica bisericească germană degenerase deja într-un fast ostentativ și lipsit de substanță. Nu se mai aprecia simplitatea, ci somptuozitatea ei. Cîntul devenise uneori chiar petulant, astfel încît, pe bună dreptate, auzind odată o asemenea muzică bisericească nouă, un episcop din Würzburg strigă foarte tare: „Dansați fetelor, bucățica asta este veselă!" Nemuritorul Luther a stăvilit cît a putut și acest rău. El a menținut inițial antifoniile și motetele, pentru a renunța apoi la ele în favoarea cîntu'ui coral german. Luther a fost el însuși un muzician foarte bun. El cînta cu mult sentiment atît din gură cît și din laută. Marele compozitor Händel avea în posesia sa multe bucăți compuse de Luther însuși, și-a însușit pe deplin frumusețea lor și își condimenta propriile sale compoziții cu această minunată sare. Unele cîntece bisericești, pe care le datorăm acestui om unic, care a fost marele Luther, constituie

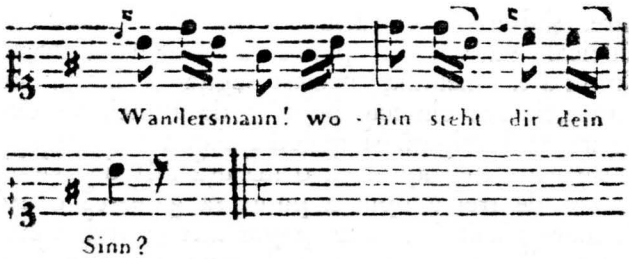
o adevărată comoară pentru istoria artei germane. El obișnuia să compună coralele pe patru voci, fără acompaniament. Periferia sunetelor sale e aleasă cu mult firesc și depășea arareori octava. Luther a luat multe măsuri în folosul muzicii. Astfel, lui îi datorăm introducerea practicii muzicale în gimnaziile și școlile germane, precum și înființarea ansamblurilor orășenești de cornetiști, care din timpul acela s-au constituit într-un fel de breaslă. Aproape toate au menținut aceste înnoiri. Corul elevilor este condus de un cantor sau choragus, care predă acestor tineri, în același timp, arta cîntului, lucru pe care cornetistul îl face pe plan instrumental. Cu acești cîntăreți se acoperă necesarul muzicii bisericești și tot dintre ei se ocupă posturile de cantori și învățători din țară. Ceremoniile funerare sînt și ele deservite de aceste coruri de elevi. Cornetiștii au datoria de a cînta zilnic cîte un coral pe turnul orașului și de a servi muzica bisericească. Din aceste măsuri, se vede cît de mult recunoștea Luther al nostru forța muzicii. Dacă averile bisericești nu ar fi fost în mare parte suprimate la protestanți, muzica lor bisericească s-ar fi bucurat cu siguranță de aceeași faimă ca și cea catolică. Pe timpul lui Luther a apărut o *carte de corale*, pentru care Luther însuși a scris o prefață pătrunsă de un adevărat entuziasm pentru muzică. Această carte interesantă, care aruncă atîta lumină asupra artei componistice a acelui timp, a devenit astăzi o raritate, fiind extrem de greu de găsit.

Din această descriere schițată se vede că patria noastră stăruia pe atunci mai mult asupra muzicii bisericești decît asupra celei profane. Chiar și concertele, care se dădeau la curtea imperială, ca și la celelalte curți princiare mai importante, aveau specificul muzicii bisericești. Instrumentiștii nu știau încă nimic despre un forte și un piano, de aceea erau nevoiți să cînte foarte repede. Totuși s-au mai păstrat din acele timpuri unele cîntece populare pline de adevăr și de firesc. Numai cîntecele popu-

lare, ţlaiferele şi valsurile oglindesc caracterul muzical naţional al poporului nostru. Extrema simplitate, melodia nemeştuşugită şi înălţătoare caracterizează cîntecul popular de atunci, iar desfăşurarea înaripată şi melodia dansantă, ţlaiferul. E surprinzător faptul că o măsură atît de zglobie ca cea de trei a opta a putut să găsească o atît de mare răspîndire la un popor atît de serios, cum a fost dintotdeauna poporul german, astfel încît şi astăzi ea e folosită în dansul naţional german din toate provinciile Germaniei. Este adevărat că o masă grea nu poate fi urnită din starea ei de echilibru, decît printr-o mişcare rapidă şi plină de forţă. Melodiile *maeştrilor cîntăreţi,* care s-au menţinut de asemenea timp de mai multe secole, sînt şi ele foarte originale. Virtuoase, cum e şi caracterul nostru, sînt şi aceste melodii. Cîntecele populare germane, precum şi cele ale maeştrilor cîntăreţi, aleg arareori tonalitatea minoră, ceea ce le conferă graţie, naturaleţe şi luminozitate. Ţăranii şi meseriaşii noştri au păstrat aproape neschimbate aceste melodii. Astăzi auzim adesea această melodie cîntată în alte tonalităţi şi împodobită cu ornamente. Pe timpuri se cînta:

Astăzi, marea masă a poporului îl cîntă aşa:





Din acest mic exemplu se vede că a fost păstrată doar vechea melodie de bază, dar tonalitatea s-a schimbat, deşi ţăranii din Pădurea Neagră şi în general cei suabi au rămas pînă în ziua de azi la prima melodie. Şi mişcarea acestor melodii înzorzonate cu ornamente a devenit mult mai rapidă. Maeştrii cîntăreţi, care au mai rămas la Nürnberg, Ulm şi Strassburg au păstrat neschimbate vechile melodii şi specificul lor nemeştuşugit, astfel încît fiecare cercetător le va studia desigur cu folos şi cu plăcere.

Înainte de războiul de treizeci de ani, muzica înflorea în Germania, mai cu seamă la curtea imperială şi în episcopii. Împăraţii Carol al V-lea, Maximilian şi Ferdinand întreţineau mari ansambluri corale şi instrumentale, atît pentru uzul bisericesc, cît şi pentru cel lumesc. Nu se lua masa niciodată fără o muzică adecvată, care consta adesea din cîntece foarte grosolane şi lipsite de bun simţ şi care nu aveau nimic comun cu puritatea şi simplitatea vechilor scolii şi nici cu conţinutul ales cu atîta grijă de vechii cîntăreţi de masă, după cum reiese din mărturiile lui Homer. Principele elector de Bavaria avea pe atunci o orchestră foarte bună, iar capelmaistrul său a fost Orlando di Lasso, de la care şi azi am mai avea mult de învăţat. Ducii de Bavaria au fost totdeauna cei mai mari protectori ai muzicii şi ai celorlalte arte, atît în vremurile străvechi, cît şi în cele mai noi. În biblioteca din München se găseşte o întreagă colecţie de compoziţii muzicale din acele vremuri îndepărtate, care permit o apreciere foarte

exactă a gustului de atunci, atît în stilul bisericesc, cît și în cel profan. Dar trebuie să observăm aci faptul că după cum astăzi stilul profan l-a doborît aproape pe cel bisericesc, atunci patosul bisericesc înghițea liberul stil lumesc.

Specificul acelor vremi explică îndeajuns această situație. Zelul pentru serviciul divin era pe atunci atît de mare, încît răsunetul antifoniilor și al cîntărilor bisericești pătrundea și în cele mai gălăgioase banchete, fiind ascultat cu încîntare. În mănăstiri, mai ales, era un lucru obișnuit să te îmbeți în timp ce se cîntau psalmi, fapt pentru care străinii ne-au judecat cu multă asprime și nu cu mai puțină dreptate. Jalnicul război de treizeci de ani a prefăcut toată patria noastră într-o pustietate. Toate artele și științele s-au refugiat din fața carului de război al amenințătorului Wodan și, în primul rînd, divina Po'ihimnie. Acolo unde e multă jale și plîns, unde sărăcia și deznădejdea umblă în delir peste cîmpuri, cu obrajii palizi și părul zburlit, unde văduve și orfani, bătrîni și infirmi stau și plîng pe malul rîurilor, acolo harfele stau atîrnate de ramurile sălciilor. Aceasta era starea de atunci a întregii Germanii. Multe mănăstiri au fost jefuite, cele mai va'oroase partituri arse și distruse, cei mai buni instrumentiști, deznădăjduiți, serveau în armate ca fluierari și trompetiști, în temple nu mai răsuna decît jalnicul Miserere, dansul și bucuria au părăsit dumbrăvile Germaniei, iar cîntecul german a amuțit chiar și în petreceri. Muzica fiind însă atît de înrădăcinată la germani, ei au dezvoltat pînă la maxima ei forță muzica de război. Muzicienii noștri au inventat atunci *marșul*, o muzică ce încuraja și înălța atît de mult inimile armatelor de război, încît poate înlocui aproape totalul cîntecelor barde.

Această mare creație are și o motivație tactică. Marii războinici au introdus atunci pasul măsurat, și se simțea nevoia de a-l înviora printr-o mișcare muzicală adecvată. Marșul era folosit chiar și în cavalerie, dar într-un tempo mai mișcat.

Vechiul marş german le întrece pe cele mai multe dintre marşurile mai noi prin înaltul său spirit războinic, căci nimic nu poate fi mai ridicol decît includerea atît de frecventă astăzi a dulcegăriilor şi a suspinelor italiene într-un marş. După războiul de treizeci de ani, artele frumoase şi ştiinţele şi-au revenit încetul cu încetul; mai repede decît toate s-a refăcut însă muzica. Ea a fost practicată cu cel mai mare zel la curtea împăratului Maximilian. Împăratul însuşi cînta la vioară foarte bine pentru acel timp, şi prelua uneori chiar cîte o partidă de cînt în misse. De atunci încoace, preocuparea de a se evidenţia prin muzică a devenit ereditară în familia imperială. Printre principii şi principesele casei austriece au existat mari cunoscători, iubitori şi protectori ai muzicii. Leopold nu avea un gust muzical deosebit, totuşi întreţinea o orchestră de peste o sută de persoane. Spre părere de rău, durata cîrmuirii împăratului Iosif I a fost din multe puncte de vedere mult prea scurtă, unul dintre ele fiind cel al muzicii. El însuşi cînta cu măiestrie la diferite instrumente, a adus din Italia mari muzicieni şi trimitea germani în Italia, pentru a se forma. Nici una dintre provinciile sale, poate chiar nici una din întreaga Germanie nu a putut întrece în muzică *Boemia*. Acolo s-au înfiinţat şcoli de cînt chiar şi la sate. Se cînta atît de mult la instrumentele de suflat, încît pînă la ora actuală boemienii întrec în această privinţă nu numai Italia, ci chiar şi tot restul Germaniei. Ceea ce prezintă însă cea mai mare importanţă este faptul că boemienii şi-au făurit un stil cu totul propriu în muzică, un stil aparte şi plin de farmec, dar apropiat întrucîtva de cel comic. Stilul cameral boemian e, fără doar şi poate, cel mai frumos din lume. Dacă avem ocazia să ascultăm un grup de studenţi praghezi cîntînd simfonii, sonate, mici piese, marşuri, menuete şi şlaifere — cîtă armonie, cîtă rotunjime expresivă, cîtă unitate, cîtă însufleţire sonoră ne copleşeşte! În privinţa cîntului, boemienii nu au

ajuns încă atît de departe ca de pildă saxonii şi bavarezii, care au de mulţi ani şcoli de cînt şi o predispoziţie cu totul naturală pentru cîntul vocal. În Bavaria, toată lumea cîntă şi fredonează. Unde ar putea fi ascultat oare ceva mai frumos decît un cîntecel popular bavarez? Nici un popor din lume nu se poate lăuda cu cîntece populare atît de originale şi în acelaşi timp atît de încîntătoare, atît de melodioase şi amuzante, atît de capricioase, ba adesea chiar caraghioase.

Sub Carol al VI-lea, muzica s-a ridicat în Germania pe culmi mai înalte decît oricînd pînă atunci. El întreţinea o sută de cîntăreţi şi cîntăreţe şi peste trei sute de instrumentişti. Ce doi capelmaiştri ai săi, *Fuchs* şi *Caldara* au fost cei mai riguroşi compozitori ai lumii. Fuchs, mai ales, a fost un mare contrapunctist, missele sale fiind considerate, chiar şi în zilele noastre, capodopere pline de patos bisericesc, în care găsim fugi atît de minunat prelucrate, încît astăzi cu greu l-ar putea egala vreun compozitor. În calitatea sa de teoretician, Fuchs a scris în limba latină un *Gradus ad Parnassum*, în care tratează principiile muzicii cu multă perspicacitate. Această carte minunată a fost tradusă şi în limba germană, spre a folosi compozitorilor şi merită să fie recomandată şi astăzi. Fuchs tratează însă în această lucrare doar aspectul matematic al muzicii, fără să-l atingă aproape deloc pe cel *estetic*.

În anul 1724, a fost reprezentată la Praga, sub cerul liber, o operă, cum nu s-a mai pomenit pînă atunci în lume. Cîntăreţii şi instrumentiştii totalizau peste o mie de oameni. Patru capelmaiştri stăteau pe patru piedestale şi conduceau acest iureş muzical. Peste cincizeci de clavecine mari acompaniau, iar virtuozi veniţi din toate colţurile Europei se produceau. Cu toată concepţia ei gigantică, această mare idee a fost foarte bine realizată, deşi cu preţul unor cheltuieli enorme. Ea l-a costat pe împărat 300.000 de florini. Şi totuşi, în felul acesta, succesul nu putea fi mare. Maşinăria

muzicală era mult prea complexă. Se încrucişau între ele expresivitatea italiană cu cea germană şi cu cea boemiană. Cu siguranţă, din motivele mai sus arătate, această imensă operă nu a mai găsit vreun continuator sau imitator în curţile europene.

Pe timpul lui Carol, muzica bisericească a înflorit în cel mai înalt grad, mai ales în statele imperiale şi la Viena. În toate bisericile se prezentau cele mai minunate misse, iar ici şi colo putea fi ascultat cîte un organist excepţional. *Franzberger* şi *Buxtehude* au fost pe vremea aceea vrăjitorii acestui instrument. Împăratul Carol mai avea şi cîţiva violonişti de gust elevat, cîntul coral era foarte bine reprezentat, într-un cuvînt, muzica germană a făcut, pentru întîia oară, epocă sub Carol al VI-lea. Începînd din acea vreme, Viena a scuturat cu totul cătuşele italiene, dobîndind atît în stilul bisericesc, teatral, de pantomimă, de cameră, cît şi în cel popular, un specific cu totul aparte, admirat cu o invidie tăcută de orice străin. Rigurozitatea fără pedanterie, graţia întregului şi mai ales a detaliilor, coloritul întotdeauna luminos, multă pricepere în mînuirea instrumentelor de suflat, poate puţin prea mult condiment comic caracterizează şcoala vieneză.

Muzica s-a ridicat la Viena poate şi mai sus pe timpul nemuritoarei Maria Tereza. În tinereţe, ea însăşi cînta din gură ca un înger şi era şi o foarte bună clavecinistă. *Wagenseil* era mentorul ei, pe vremea aceea unul dintre primii virtuozi ai clavecinului. El cunoştea foarte bine natura acestui instrument. Chiar dacă sonatele şi concertele sale puneau mîinile într-o mişcare foarte rapidă, ele nu le puteau egala pe ale lui Bach. El însuşi cînta foarte expresiv şi elabora improvizatoric o fugă, cu toată corectitudinea.

De dragul soţului ei, Maria Tereza încuraja teatrul italian în aşa măsură, încît originalitatea stilului vienez a cam avut de suferit. Marii maeştri au folosit totuşi acest inconvenient cu scop tămăduitor, căutînd să netezească cu ajutorul muzicii

italiene asperităţile celei germane. *Hasse* a fost pe atunci Orfeul german. Nu numai Germania, ci şi întreaga Italie a imortalizat prin ovaţii răsunătoare amintirea acestui mare bărbat. El îmbina delicateţea şi graţia cîntului italian cu rigurozitatea artei componistice germane, îşi studia poetul cu o deosebită profunzime, iubea simplitatea, dădea instrumentelor puţin de lucru, pentru a da importanţă cîntului, modulaţiile sale erau simple, iar armoniile de o extremă puritate. Melodiile sale, cu totul inedite, erau adesea foarte frapante. Cu tot numărul mare de opere compuse în Germania şi în Italia, de misse şi de piese camerale, imaginaţia sa nu s-a epuizat. Toate curţile îl apreciau pe acest bărbat şi îl copleşeau cu daruri. Frederic cel Mare i-a oferit adesea serviciile sale, pe care Hasse le-a respins însă, din ataşament pentru curtea saxonă, care era pe atunci şi curte regală poloneză. Pe scurt, Hasse a fost cu adevărat un muzician mare şi serios şi a făcut cea mai mare cinste germanilor! Cînd marele Hasse a fost odată subapreciat de faţă cu Jomelli, acesta a spus cu un vădit dezgust: „Nu pot suporta ca maestrul meu să fie vorbit de rău".

În acelaşi timp, şi la Viena, muzica de dans a fost ridicată pe cele mai înalte culmi. *Starzer* a compus balete minunate, care încîntau nu numai publicul vienez, dar chiar şi pe orice străin de gust. Profunzimea compoziţiilor acestui om ne face să regretăm că nu putem să-i admirăm forţa, poate chiar mai mare, în stilul bisericesc. Starzer a fost făcut pentru *biserică*, dar spiritul său s-a risipit în vîrtejul teatrului. În acest timp, muzica bisericească vieneză era condusă de *Haydn*. Stilul său e înflăcărat, sonor şi distins, iar aclamaţiile sale din „amen" şi „aleluia" îl deosebesc în primul rînd. Uneori însă, dintr-o predilecţie pentru stilul austriac, el introduce şi în missele sale ornamente, care nu şi-ar avea locul în ele. Aceste zorzoane amintesc adesea de haina pestriţă a arlechinului şi profanează adevăratul patos al stilului bisericesc.

În schimb, fugile sale sînt lucrate cu mult foc şi rigurozitate.

Multă vreme, *şcoala berlineză* a făcut mare senzaţie, şi chiar dacă acum strălucirea ei a pălit într-o oarecare măsură, ea merită totuşi să fie examinată cu foarte multă atenţie. Deşi se părea că Frederic cel Mare nu agrează rigiditatea serviciului divin, şi că ura chiar stilul bisericesc, el l-a transplantat totuşi întru totul pe scenă şi în sala de concert. Imediat după preluarea puterii, el a şi adus primii cîntăreţi italieni, pentru a contracara grijile sale de suveran. Sub cîrmuirea sa, ca dealtfel sub bagheta de aur a oricărui om mare, s-au evidenţiat numeroase talente. Cele mai remarcabile dintre ele sînt următoarele:

Graun a fost un capelmaistru în adevăratul sens al cuvîntului, şi făcea faţă oricărui stil muzical. Operele sale sînt compuse cu o gingăşie şi o simplitate indescriptibilă. Ele sînt totuşi întrucîtva monotone şi constituie mai curînd studii ale contrapunctului decît ale muzicii în general. Melodiile sale sînt totuşi minunate, modulaţiile de obicei noi, armoniile bine alese, iar scriitura extrem de simplă. A compus multe opere cu cel mai desăvîrşit gust. Întrucît cînta el însuşi foarte bine, toate ariile sale erau atît de cantabile, încît şi astăzi ele mai sînt pe placul unei lumi întregi. Delicateţea sentimentelor, puritatea fanteziei sale, o minunată înţelegere, spirit tineresc şi o inimă deschisă pentru orice sentiment frumos se desprind din partiturile lui Graun. Principala trăsătură a caracterului său muzical era aceea de a-i da cîntului o importanţă maximă şi de a le atribui instrumentelor un rol subordonat. Başii săi au o extremă corectitudine contrapunctică. El îi cifrează cu o asemenea conştiinciozitate, contrar uzanţei italienilor, încît fiecare modulaţie e precis indicată. Graun cunoştea din temelii natura fiecărui instrument şi îşi combina sunetele aşa cum îşi amestecă pictorul culorile pe paletă. Muzica sa era mai curînd profund emoţionantă decît deosebit de gra-

dioasă. În privinţa rigurozităţii, cu greu l-ar fi putut egala vreun compozitor din lume, de vreme ce Graun era maestru în toate ramurile muzicii. Lucrările sale bisericeşti au un farmec şi un inegalabil caracter solemn. Conducerea vocilor, fluxul şi refluxul modulaţiilor, armonia de o puritate cristalină, elaborarea artistică a declamaţiilor şi a recitativelor, natura vocilor interioare — mai ales a violei, pe care o îmbină într-un mod atît de intim cu basul, adaptarea atît de fericită a textelor — într-un cuvînt: înţelepciune, pricepere, cunoaşterea profundă a relaţiilor muzicii, acomodarea la spiritul secolului, fără însă a deveni sclavul acestuia, arta componistică foarte luminoasă, o mare rigurozitate, dusă aproape pînă la graniţa pedanteriei — toate astea abia îţi pot contura silueta, o, Graun! Oratoriul său *Moartea lui Isus* e admirat de toată lumea, deşi are o mină mult prea lumească. Graun a ales acest mod de tratare din temeiuri adînci. Îngerul ia înfăţişarea unui drumeţ, pentru a putea vorbi astfel cu pămîntenii. Şi — Doamne! cine a mai compus o fugă ca aceasta: „Hristos ne-a lăsat exemplul său, ca să păşim pe urmele sale.“?

Ultima sa lucrare a fost marele *Te Deum laudamus*, care proslăvea bătălia de la Praga, e plină de măreţie, naturaleţe, maiestate, artă şi armonie — pe scurt, un *Te Deum laudamus* unic în lume. Acest mare şi minunat om a murit în al patruzecilea an al vieţii. Cînd a primit vestea morţii lui, Frederic, regele său, care se afla în acel moment în Boemia, fiind împresurat de legiunile inamice, a rămas înmărmurit şi clătinînd din cap a spus: „Acum opt zile, l-am pierdut pe primul meu mareşal, iar acum şi pe Graun al meu — ce mare om, ce mare om! Eu nu voi mai numi nici un mareşal şi nici un şef de orchestră, pînă nu voi găsi din nou un Schwerin şi un Graun.“

Pe lîngă toate aceste calităţi, Graun mai poseda o pricepere deosebită de a forma cîntăreţi în cel mai înalt grad. Întrucît a fost el însuşi un mare

cîntăreț, după cum am mai amintit, acest lucru îi reușea cu atît mai ușor. Cîntăreți de prim-rang, ca de pildă un Carestini și Salembini recunoșteau că au avut foarte mult de învățat de la Graun. Nu era adeptul coloraturilor numeroase, în schimb, cu ajutorul unor exerciții foarte bune, deprindea vocile să emită fiecare sunet complet și rotund, să rostească textul cu maximă claritate, să declame cît se poate de inteligibil recitativul și să redea din toată inima momentele proeminente.

Pe deasupra, Graun mai știa să acompanieze cu multă măiestrie, ceea ce explică cifrarea impecabilă a basilor săi. El susținea dealtfel, cu multă dreptate, că neglijarea acesteia denotă indolență sau nepricepere.

Graun a compus și cîntece bisericești, mai ales pe unele texte de Klopstock, dovedind prin aceasta măiestria sa de a prelucra și coralul. Nimic nu îi reușea însă mai puțin decît stilul comic. După cum reiese și din prezenta schițare a caracterului său, e limpede că spiritul său era mult prea serios și mult prea grav pentru acest gen de muzică. Într-un cuvînt, Graun a fost fondatorul marii școli berlineze, renumită în întreaga lume. Dacă urmașii săi nu ar fi părăsit exemplul marelui lor înaintaș, ei nu ar fi căzut în acea rigiditate pedantă care li se reproșează azi berlinezilor, pe bună dreptate.

Agricola, compozitor al curții regale prusiene, s-a remarcat atît în compoziție, cît și ca maestru de cînt și scriitor muzical. În toate cele trei specialități ale sale, el s-a ridicat deasupra nivelului mediu. A compus opere serioase și comice. În stilul serios, Graun i-a servit ca model. Fiind foarte meticulos, devine adesea rigid. Melodiile sale nu sînt totdeauna cele mai bune, în schimb, armonia sa e fără cusur. În stilul comic e cu mult mai original. Opera sa *Buona Figliola* are părți cu adevărat minunate. El compune bine și pentru clavecin, dar mai curînd cu o migăloasă artificialitate, decît cu naturalețe. Soția sa era o foarte bună cîntăreață, el însuși preda cîntul cu deosebită măies-

trie. A tradus într-o germană curată *Metodă de cînt* a renumitului Tosi şi a îmbogăţit-o cu minunate adnotări.

Marpurg a fost unul dintre cei mai mari teoreticieni muzicali din Europa. Scrierile sale critice, de o mare puritate stilistică, trădează cunoştinţe muzicale profunde şi multă erudiţie. Odată stabilit sistemul său muzical, Marpung i-a rămas credincios, apărîndu-l pînă la pedanterie. Trebuie totuşi să recunoaştem că, ici, colo, găsim în *Contribuţii* părerile sale foarte valoroase privind estetica muzicii, care nu mai fusese tratată de către nimeni pînă atunci. Deşi a fost un om atît de credincios principiilor sale, şi deşi opiniile sale despre lucrări muzicale şi despre muzicieni erau adesea foarte juste, propriile sale compoziţii sînt forţate şi rigide. Piesele sale pentru clavecin sînt extrem de artificiale şi construite parcă cu precizia matematică a compasului, ariile sale sînt reci şi tratate în mod scolastic, iar cîntecele, lipsite de sevă şi de vlagă. Totuşi, cunoscătorul ar trebui să le studieze pentru rigurozitatea lor.

Deşi era un teoretician rece, *Kirnberger* prezintă totuşi o mare importanţă ca scriitor. Pînă acum nu există nimic mai riguros decît lucrarea sa *Arta compoziţiei pure*. E drept că numeroasele cifre şi speculaţii contrapunctice, prin care trebuie să-şi croiască drum cel care o studiază, îi dau puternice bătăi de inimă, dar cine vrea să înveţe să compună să nu ţină seamă de sudoarea frunţii şi să nu se lase înspăimîntat de uscăciunea unui Kirnberger. Sistemul său pătrunde, ce-i drept, în adîncul problemelor, dar este prea unilateral, inducînd spre o apreciere nedreaptă a celor care au un alt sistem. Fugile lui Kirnberger sînt greoaie şi dificile, dar sînt lucrate cu multă artă, de aceea trebuie studiate cu multă atenţie de către organişti şi de către pianişti. Tot ceea ce a scris însă pentru voce e insuportabil, căci fiind compus cu o inimă rece, nu produce nici un efect. Între teoreticianul rece ca ghiaţa şi geniul scînteietor se deschide un hău adînc,

remarcă ce se verifică și în cazul lui Kirnberger, care, cusurgiu și migălos, a adus școlii berlineze o reputație nefavorabilă.

Krause a vădit în tratatul său despre *Poezia muzicală* cunoștințe excepționale, atît în muzică, cît și în poezie. Nici un poet care lucrează pentru compozitori nu se poate lipsi de această carte folositoare. Prin exemple italiene și germane, el arată cum trebuie să fie elaborate în mod corespunzător ariile, cavatinele, recitativele, duetele, terțetele și corurile, atît de către poeți, cît și de către compozitori. Publicul cere o reeditare a acestei frumoase cărți, în care principiile și exemplele să fie mai adaptate vremurilor mai noi.

Există și unele piese muzicale compuse de Krause. Ele sînt lucrate, ce-i drept, cu multă pricepere, dar cu mai puțin gust. Din același motiv, culegerea sa de cîntece berlineze: *Cîntecele germanilor*, editată în patru părți, la Berlin, la care au lucrat cei mai mari maeștri, e gustată de puțini oameni, chiar dacă aceste cîntece sînt compuse corect, sînt bine alese, iar melodiile sînt și ele adesea reușite. În nimic altceva, migăleala și rigiditatea nu sînt suportate mai greu decît în cîntec.

Quantz este poate cel mai mare flautist al lumii. Cel puțin în privința teoriei nu l-a întrecut nimeni. El și-a găsit norocul la curtea prusiană, ca puțini dintre muzicienii europeni. A fost profesorul de flaut al regelui său și s-a bucurat timp de peste treizeci de ani, fără întrerupere, de bunăvoința sa. Primea o retribuție de 4 000 de taleri, iar pentru fiecare flaut, pe care îl roda, mai primea cîte o sută de ducați și pe deasupra și cîte un dar regesc. Quantz locuia în propriul său palat din Potsdam, fiind și acesta un dar din partea regelui. Hărnicia sa era uluitoare. Regele însuși avea peste trei sute de concerte netipărite, pe lîngă nenumărate sonate, concerte și alte piese, pe care Quantz le-a compus pentru el. Pînă la sfîrșitul său, Frederic prefera compozițiile pentru flaut de Quantz tuturor celorlalte. Și în restul lumii se gă-

sesc foarte multe piese compuse de acest om. Prin modul său de a emite sunetele, de a cînta la instrumentul său şi de a-l mînui, prin digitaţiile sale noi şi de obicei foarte fireşti, prin marele număr de lucrări compuse cu o extremă acurateţe, Quantz a devenit maestrul flautist şi dascălul întregii Europe. Meritul său nu se limitează însă doar la atît. El a scris o lucrare clasică despre flaut, cu titlul: *Instrucţiuni privind cîntatul la flaut*, conţinînd exemple edificatoare şi digitaţii indicate prin cifre. Această carte i-a asigurat lui Quantz laurii nemuririi. Cu greu s-ar mai putea adăuga ceva despre acest instrument, ce nu ar fi cuprins în această carte. Stilul ei e atît de limpede, principiile conţinute atît de fără cusur, încît oricine are ureche, pricepere şi străduinţe poate învăţa să cînte la flaut din această carte, fără vreo altă îndrumare. Această lucrare e recomandată cu căldură şi altor muzicieni. Se găsesc în ea minunate sugestii şi îndrumări practice în ceea ce priveşte organizarea unei orchestre, aranjamentul şi aşezarea instrumentiştilor, cultivarea vocii şi acompaniamentul la clavecin. Ele trădează toate mîna maestrului. Cu cît va privi mai în profunzime întregul, susţinea Quantz, cu atît va putea muzicianul să-şi stăpînească mai bine propriul instrument. De aceea, îi numea naturalişti şi lăutari pe virtuozii care nu cunoşteau teoria, considerînd că ei nu înţeleg ceea ce cîntă. Pe scurt, Quantz este modelul adevăratului virtuoz, după care trebuie să se măsoare cel care doreşte să se mîndrească cu acest titlu. Quantz a murit înaintat în vîrstă şi bogat în merite. El a lăsat în urma sa o avere de 70 000 de taleri şi o minunată bibliotecă muzicală, pe care regele a răscumpărat-o cu 20 000 de taleri. Frederic i-a ridicat un preafrumos monument. Pe marmură neagră e amplasat bustul din marmură albă, iar dedesubt se vede într-o împletitură de lauri, un flaut. Inscripţia are următorul text: „Manibus Quantzii. Instruxit Regem Friedericum secundum."

Familia *Benda*, care s-a perpetuat prin diverse ramuri pînă în zilele noastre, a dat la iveală cîţiva mari muzicieni. Vom vorbi aci despre cei doi violonişti celebri.

Cel mai mare dintre ei, *Franz Benda*, a intrat în slujba lui Frederic, pe vremea cînd acesta era încă prinţ moştenitor. În anii săi cei mai buni, el cînta la vioară ca un vrăjitor. Ca toţi oamenii geniali, s-a format şi el ca autodidact. Sunetul pe care îl scotea din vioara sa amintea ecoul unui clopot de argint. Arpegiile sale noi sînt pline de forţă, digitaţiile profund studiate, iar interpretarea perfect adaptată naturii viorii. El nu cînta cu rapiditatea pe care o pretind acum contemporanii noştri, cu atît însă mai savuros, mai profund, mai emoţionant. În adagio, atingea aproape cel mai înalt grad, căci cînta din inimă şi pătrundea în inimi. Nu odată au fost văzuţi oameni plîngînd, în timpul unui adagio cîntat de el. Variatele sale piese pentru vioară sînt folosite şi acum ca exerciţii de către violonişti. Nici unul dintre muzicienii de cameră din Berlin nu ştia să îmbine, mai bine ca el, precizia cu graţia. De aceea, succesul său mai durează şi azi. Cînd Lolli se afla la Berlin, Benda i-a cîntat un adagio cu o nespusă cantabilitate, deşi mîinile sale erau deja foarte anchilozate. Lolli, foarte emoţionat, exclamă: „O, de aş putea cînta şi eu astfel un adagio! Eu trebuie însă să fiu mult prea mult arlechin, pentru a plăcea contemporanilor mei." Benda a compus foarte mult, dar compoziţiile sale devin astăzi din ce în ce mai rare, întrucît acest mare om prefera să facă còpii, după lucrările sale, decît să le tipărească. S-au păstrat doar douăsprezece piese pentru vioară solo, tipărite la Paris, şi un solo de flaut, publicat le Berlin. Ar fi de dorit ca piesele sale să fie puse la dispoziţia publicului prin tipărire, ca o adevărată şcoală de vioară.

Fiica sa, *Juliane Benda*, şi-a cîştigat o apreciere unanimă în întreaga Germanie datorită frumuseţii cu care cînta la clavecin, a minunatului ei cînt vocal, precum şi datorită publicării încîntătoarelor

cîntece, pe care le-a pus pe muzică. *Joseph Benda*, fratele mai mic al violonistului, cîntă şi el foarte bine la vioară, fără însă a-l putea egala nici pe departe pe fratele său. El a compus totuşi piese foarte frumoase în stil cameral.

Schulz, maestru de muzică la teatrul francez din Berlin, apoi capelmaistrul prinţului Heinrich, se ocupă mai ales de stilul bisericesc. El scrie mult, foarte riguros, fiind pe deplin stăpîn pe contrapunct. Ceea ce l-a făcut celebru sînt în primul rînd articolele sale foarte bune referitoare la muzică, cuprinse în ultima parte a *Lexiconului artelor frumoase* de Sulzer, de la litera *S* încolo. Principiile sale sînt importante şi în mare parte juste, stilul său german e pur şi concis, iar cunoştinţele sale muzicale se bazează pe propria sa experienţă şi pe gîndirea sa profundă. El este unul dintre primii care au simţit nevoia de a trata muzica sub aspect *estetic*, la fel cum e tratată şi sub aspect matematic. Fiind un muzician cu studii, el cunoştea foarte bine ştiinţele şi artele înrudite cu muzica, astfel încît scrierile sale nu pot fi decît bine întemeiate şi frumoase. Îi cunoaştem însă principiile expuse în ordine alfabetică, spre părere de rău, doar fragmentar, astfel încît cu greu i-am putea preciza sistemul.

Friedemann Bach este fără doar şi poate cel mai mare organist al lumii! El e unul dintre fiii lui Sebastian Bach, renumit în întreaga lume. Ca organist, a reuşit să-l ajungă, dacă nu, să-l întreacă chiar pe tatăl său. El posedă un geniu scînteietor, imaginaţie creatoare, originalitate şi noutate a gîndirii, o rapiditate năvalnică şi forţa magică de a vrăji toate inimile celor care îl ascultă cîntînd la orgă. Natura orgii o cunoaşte pe deplin. E inegalabil în mînuirea registrelor, căci le combină aşa cum îşi amestecă pictorul culorile pe paletă şi realizează astfel un întreg admirabil, fără a-şi întrerupe nici o clipă muzica. Mîna sa e uriaşă şi poate cînta zile în şir, fără să obosească. Contrapunctul, ligaturile, inflexiunile modulaturii noi şi neobişnuite, minu-

natele sale armonii şi execuţia ireproşabilă a pasajelor de o extremă dificultate, patosul, care înalţă inimile şi le umple de evlavie, toate aceste calităţi le întruneşte magicianul Bach şi stîrneşte cu ele uluirea unei lumi întregi. Dacă orga e bună şi completă, nu mai e nevoie de vreun alt acompaniament instrumental, dacă cel care cîntă la ea e Bach, căci datorită spiritului său creator, el ţine locul unei orchestre de o sută de persoane. Afară de marele său tată, nimeni nu a mai dominat pedala cu atîta forţă. Cu ajutorul pedalei, el preia tema unei fugi, execută cu ea mordente şi triluri şi impresionează chiar şi cea mai numeroasă obşte, cu apăsarea piciorului său. Spre părere de rău însă, compoziţiile sale pentru orgă sînt mai scumpe şi mai rare decît aurul! Totuşi, este o consolare pentru artă faptul că acest mare maestru îşi păstrează el însuşi piesele pentru orgă cu promisiunea de a le pune la dispoziţia publicului, după moartea sa.

Elisabeth Mara, născută Schmelling, rivaliza cu mai sus-amintita Gabrieli pentru laurii cîntului; toţi marii cunoscători au decis însă că victoria îi revine Marei. Vocea ei de o întindere uimitoare conţine nouăsprezece mlădiţe de aur, de o extraordinară gingăşie şi corectitudine, cuprinse între *la* al tenorului şi *do*. Ea citeşte la prima vedere tot ce i s-ar pune în faţă; excelează în adagio la fel ca şi în allegro. Reuşeşte cu maximă precizie uluitoare pasaje de virtuozitate şi bravură, execută şaisprezecimile şi treizecidoimile cu o asemenea acurateţe, încît nici un violonist nu o poate egala. Vocea ei este limpede şi pătrunzătoare. Cîntă la fel de frumos cu voce plină ca şi în sotto voce. Trilurile, fermatele, mordentele, pasajele de virtuozitate şi îndeosebi cadenţele ei sînt incomparabile. Toate astea se îmbină cu o inimă simţitoare care se revarsă asupra fiecărui ascultător şi îl umple de încîntare. Ea cîntă la fel de minunat în orice stil. Îi reuşeşte atît cîntecul cît şi coralul, fiindcă scoate în evidenţă şi susţine notele albe cu deosebită vigoare. Mara nu a cîntat niciodată în opera

comică. Capricioasă ca toate cîntăreţele mari, e cam nestatornică în realizările ei. Odată, cînd marele duce se afla la Berlin, Mara trebuia să cînte într-o operă nouă. Dintr-o toană, ea a cîntat însă prost, fiind nemulţumită că nu i s-a dat rolul pe care l-a cerut. Surîzînd, regele îi spuse marelui duce: „Voi conduce mai uşor cele 200 000 de capete ale oştirii mele, decît acest căpşor de femeie." Soţul ei, Mara, este un violoncelist foarte bun, dar prea plin de sine.

Mai vîrstnicul *Duport* l-a umilit însă, căci el cîntă atît de fermecător, ca nimeni altul în Europa. Conduce arcuşul ca într-un iureş şi face să se desprindă din el o ploaie de sunete. El urcă pe tastieră pînă în registrul extrem acut al instrumentului şi dispare apoi în cel mai delicat flageolet. Concertele şi sonatele sale sînt atît de dificile, încît numai Jäger din Anspach le mai poate executa.

Ernst Eichner. Acest favorit al graţiilor cîntă la fagot cu un farmec neobişnuit. El a deposedat acest instrument de mormăitul său zeflemitor şi i-a dat delicateţea tenorului şi graţia contraaltului. O seninătate încîntătoare şi o emoţionantă duioşie constituie calităţile interpretării sale, precum şi ale stilului său componistic. Întrucît îngrămădea în compoziţiile sale prea multe dulcegării, le distrugea unitatea. De aceea, stilul său devenea adesea pestriţ şi unele bucăţi compuse de el par a avea prea multe teme. Frederic cel Mare obişnuia să-l numească „desert". Prinţul moştenitor îi savura, în schimb, muzica, întocmai ca pe o hrană substanţială. Eichner a şi rămas favoritul acestuia pînă la moartea sa, mult prea timpurie pentru muza muzicii.

Odată cu *Reichardt*, pe care abia posteritatea îl va recunoaşte ca pe un om mare, a început la Berlin o epocă cu totul nouă în muzică. Regele l-a numit capelmaistru al corului şi al orchestrei sale, un post foarte important, dacă ne gîndim că în acest fel el a devenit succesorul lui Graun! Pentru acest mare post de capelmaistru, Reichardt s-a pre-

gătit ca autodidact și prin călătorii. El cînta cu multă ușurință la pian și la vioară, atingînd chiar măiestria. Compoziția sa e remarcabilă. Totuși, Reichardt preferă critica muzicală și susține că nu totdeauna gîndirea unui geniu se lasă descifrată, așa cum pretindeau înaintașii săi. Anatomizarea frumuseții i se părea o absurditate. El s-a năpustit asupra grămezii în plină fermentare a teoreticienilor reci, precum Curtius în mocirla ciumei, cu deosebirea că nu a putut stăvili molima în întregime. Reichardt e scriitor, compozitor și virtuoz. Principiile sale privind diferitele stiluri ale muzicii sînt ireproșabile. Cîntul vocal înseamnă totul pentru el, iar poezia germană i se pare mai potrivită ca oricare alta pentru muzică. Operele, concertele și piesele sale camerale sînt compuse într-un stil foarte frumos. El este unul dintre scriitorii de primă mărime, expunerea sa fiind cu totul remarcabilă. În impresiile sale de călătorie, precum și în scrisori, sînt conținute importante principii, pe care adevăratul muzician trebuie să le descopere cu grijă. În *Magazinul artistic muzical* se găsesc multe observații mari pe care doar un nepriceput le-ar putea trece cu vederea. Muzica pe care a compus-o pe unele cînturi ale *Messiadei* lui Klopstock rivalizează cu marele poet și constituie o dovadă a gustului său elevat. Afirmînd că nu cunoaște un poet mai mare decît Klopstock, el își dovedește cu prisosință justețea convingerilor sale. Ceea ce spune despre coral și în general despre învești mîntarea muzicală a cîntării bisericești este de o valoare apostolică; în această privință, el e, pe bună dreptate, preferatul lui Lavater și al tuturor evlavioșilor. Reichardt și-a cîștigat mulți dușmani prin înotul său febril împotriva curentului, încercînd să înfrîneze în același timp mania teoretizării și pe cea a modei. Cu siguranță, abia posteritatea va decide meritele acestui om. Cert însă este că vrea mai mult decît poate realiza, fiind aproape un pietist în domeniul muzicii.

Frederic cel Mare desăvîrşeşte rolul marelui spectacol al Berlinului. Înapoia lui a fost noapte, iar înaintea lui a apărut o lumină în care se scălda şi se desfăta întreaga Europă. Creator în toate, el a fost creator şi în muzică. Legea sa de căpătîi a fost o rigurozitate extremă bazată pe principii fundamentale. Nu s-a abătut niciodată de la această lege, lăsînd să roiască şi să-i vîjîie pe lîngă urechi inventiile muzicale la modă, cu aceeaşi indiferenţă ca şi vijelia bătăliilor. El asculta însă totul. Cei mai mari virtuozi ai lumii îşi găseau odeonul la Berlin, îi judeca însă totdeauna potrivit principiilor sale odată adoptate. Toate jongleriile muzicienilor, lipsite de esenţa unei teorii juste, bine stabilite, alunecau pe lîngă spiritul său de stîncă, ca o ploaie de praf. El însuşi cînta cu măiestrie la flaut, acompania foarte bine la clavecin şi era maestru şi în compoziţie. A furnizat motive pentru multe dintre ariile lui Graun. Frederic cel Mare a fost creatorul uneia dintre cele mai renumite şcoli muzicale, după cum a fost şi creatorul uneia dintre cele mai renumite şcoli *politice* şi *tactice* din lume.

Şcoala saxonă

Saxonii s-au remarcat din timpuri străvechi prin înclinaţia lor pentru muzică.

Wittekind, un om cu adevărat mare, întreţinea un cor de cîntăreţi, precum şi de instrumentişti, cu ajutorul cărora îşi înflăcăra oştile pentru luptă. Cînd creştinismul a pătruns şi în Saxonia, Otto cel Mare a fost primul care a introdus muzica bisericească în statele sale. Cîntul latin a întîmpinat multă vreme rezistenţa saxonilor, dar a pătruns pînă la urmă sub ducii din neamul Billungilor. Henric Leul a îmbunătăţit muzica de război şi nu şi-a condus armatele pe cîmpul de luptă niciodată fără însufleţitoarea trîmbiţă. El însuşi cînta cu măiestrie la trompetă şi obişnuia să spună: „Fără

cîntec nu există fapte de arme". Tot așa s-au perpetuat lucrurile pînă la apariția lui *Luther*, a cărui nemuritoare contribuție în privința muzicii am arătat-o deja mai sus. Saxonilor le datorăm, de fapt, emoționanta cîntare bisericească. Altădată era obiceiul în toată Germania ca numai bărbații și băieții din cor să cînte în timpul serviciului divin. Luther a susținut însă, pe bună dreptate, rolul cîntului obștii ca parte integrantă a serviciului divin, și începînd din acel timp toate bisericile au răsunat din nou imnuri sfinte. Din Saxonia, acest obicei s-a răspîndit în toată Germania, devenind general prin reforma catolicilor. Dușmanii lui Luther obișnuiau să spună: „Luther ne-a dăunat mai mult prin cînt decît prin învățătura sa".

Moritz întreținea un cor excelent. El a introdus muzica bisericească figurativă în toată Saxonia, a înființat școli de cînt și a dat conducătorilor acestora titlul de *cantori*.

Pînă în zilele noastre, mai există în Saxonia aceste minunate instituții de muzică ce au dat la iveală pe cei mai mari muzicieni, care constituie mîndria Germaniei și stîrnesc invidia străinătății. Da, timp de mai multe secole, saxonii au excelat în muzică, în așa măsură, încît italienii, înțelegînd prin cuvîntul *sassone* întreaga Germanie, recunoșteau că această țară este singura demnă de a le fi rivală în muzică. Cînd prințul elector *August* a devenit rege al Poloniei, muzica a cunoscut și în această țară un nou impuls. Simplitatea ei de pînă atunci a degenerat aproape într-o somptuozitate persană. El i-a adus din Italia pe cei mai mari cîntăreți și compozitori, fiind astfel unul dintre primii care au contribuit la contopirea gustului italian cu cel german, contopire care, de atunci încoace, a devenit principala caracteristică a muzicii germane. De aceea, pentru a separa specificul ancestral al stilului german, e nevoie de un mare specialist.

Sub acest rege iubitor al fastului s-au reprezentat pentru prima oară *opere* după gust italian, dar cu

mai mult fast decît chiar în Italia. Aci, elefanţii şi leii apăreau pe scenă în înfricoşătoarea lor realitate, şi nu împăiaţi ca în Italia. Decoruri, maşinărie de tot felul, aparatură de zbor pe scenă au putut fi văzute, pentru prima oară în toată splendoarea lor, în Germania. Orchestra acestui rege era însă prea numeroasă şi prea pestriţă, pentru a fi putut produce un efect corespunzător; ea a fost comparată cu vuietul mării, care acoperă vocea celui care strigă după ajutor. De acum înainte, gustul saxonilor a cunoscut însă o nouă direcţie în muzică, căci toţi ceilalţi saxoni s-au format după Dresda.

August al II-lea a menţinut acest entuziasm muzical. Operele continuau să fie neobişnuit de fastuoase, astfel încît chiar şi italienii veneau să contemple cu o invidie reţinută evoluţia muzicii saxone. Sub cîrmuirea sa, orchestra se şlefuia tot mai mult, învăţînd să îmbine vigoarea cu graţia. Cei mai mari compozitori ai lumii provin din această şcoală, compozitori cu adevărat geniali, care ştiau să impresioneze pînă în adîncul inimii şi nu doar să teoretizeze şi să critice.

Cele mai bune capele din Europa acelui secol erau formate din saxoni. Saxonii singuri, fără restul Germaniei, puteau rivaliza cu întreaga Italie. Dacă muzica ar avea un templu, ar trebui să-şi afle loc în el următoarele busturi, drept monumente sfinte:

Johann David Heinichen a fost mare în *stilul bisericesc*, dar mai mare chiar în *teoria* muzicii. Cartea sa *Basul general în compoziţie* este apreciată chiar şi în zilele noastre ca un îndreptar canonic de către toţi muzicienii riguroşi. El pătrundea esenţa muzicii în profunzime, calcula cele mai subtile relaţii ale ei, dezvăluia forţa mistică a mişcării contrare, a aşa-numitului „motus contrarius", recomanda cifrarea extrem de riguroasă a basilor, atrăgea atenţia acompaniatorului asupra maleabilităţii cu care trebuie să se muleze după cînt şi oferă cele mai minunate principii ale artei componistice.

Propriile sale compoziţi trădează însă o oarecare teamă, care se datorează desigur cunoştinţelor sale teoretice mult prea extinse.

Sebastian Bach este incontestabilul Orfeu al germanilor, nemuritor prin el însuşi şi nemuritor prin marii săi fii. Lumea nu pare să mai fi produs vreodată un pom care să fi rodit, într-un timp atît de scurt, fructe atît de durabile ca acest cedru. Sebastian a fost genial în cel mai înalt grad. Spiritul său era atît de original, atît de titanic, încît vor trece secole pînă va putea fi egalat. Cînta la *clavicord,* la *clavecin* şi la *cemballo* cu aceeaşi forţă creatoare; iar la orgă — cine îl poate egala? Cine ar fi putut vreodată să fie comparat cu el? Mîna sa era gigantică. El cuprindea cu mîna stîngă o duodecimă şi o mai colora în interior cu degetele mijlocii. Executa pasaje pe pedalier cu cea mai mare precizie, mînuia registrele, combinîndu-le între ele atît de imperceptibil, încît ascultătorul se scufunda aproape în vîrtejul vrăjilor sale. Mîna sa nu obosea chiar şi după un cîntat neîntrerupt de cîteva zile. Bach cînta la clavecin la fel de bine ca şi la orgă şi stăpînea arta muzicii cu o forţă atlantică, sub toate aspectele ei. Stilul comic îi era la fel de familiar ca şi cel serios. A fost virtuoz şi compozitor în egală măsură. *Ceea ce a fost Newton ca filosof, a fost Bach ca muzician.* El a compus foarte multe lucrări, atît pentru biserică, cît şi pentru cameră, dar într-un stil atît de dificil, încît astăzi, lucrările sale pot fi auzite foarte rar. *Anuarele* sale, scrise pentru biserică, sînt şi ele astăzi foarte greu de găsit, deşi constituie o comoară nesecată pentru muzician. Găsim în ele modulaţii atît de îndrăzneţe, o armonie impresionantă, linii melodice atît de noi, încît originalitatea geniului unui Bach nu ar putea fi pusă la îndoială. Preferinţa pentru miniatură tot mai înrădăcinată la muzicienii mai noi a distrus aproape cu totul gustul pentru lucrări de dimensiuni atît de gigantice ca lucrările sale pentru orgă. Nimeni nu a scris poate vreodată pentru orgă cu atîta profunzime,

cu atîta geniu şi cu atîta competenţă artistică ca şi Bach — dar cel care vrea să-i cînte lucrările trebuie să fie un mare maestru, căci ele sînt atît de dificile, încît în întreaga Germanie abia trăiesc doi sau trei oameni care le pot executa fără greşeală. Fantezia, sonata, concertul sau coralul figurat pentru orgă de Bach sînt scrise de obicei pe *şase* portative: două pentru manualul superior, două pentru cel inferior şi două pentru pedalier. El indică de obicei registrele care trebuie trase cu iuţeală. Pedala e folosită aproape fără întrerupere; ligaturile, părţile cursive, precum şi diverse ornamente pentru orgă sînt atît de dificile, încît uneori asupra unui singur rînd sînt necesare mai multe ore de gîndire. Pe deasupra, atît mîna stîngă, cît şi cea dreaptă trebuie să cuprindă adesea decime şi duodecime, ceea ce doar un gigant o poate face.

Lucrările pentru clavecin scrise de Bach nu au graţia celor actuale, dar ele suplinesc aceasta cu prisosinţă prin vigoarea lor. Cît ar putea învăţa claveciniştii noştri de azi de la acest om nemuritor, dacă nu ar urmări mai mult aplauzele facile ale fluturilor modei decît pe cele ale marilor cunoscători ai artei. Bach a scris *piese pentru clavecin* autentice. Ele nu reprezintă transcripţii după piese pentru alte instrumente, căci Bach cunoştea pe deplin natura clavecinului. Compoziţiile sale pentru acest instrument întăresc mîna şi încîntă urechea. Amîndouă mîinile sînt la fel de active, astfel încît mîna stîngă nu rămîne inertă, în timp ce dreapta se întăreşte. În ceea ce priveşte bogăţia ideilor, doar fiul său mai mare îl poate egala. De toate aceste calităţi se mai lega şi cel mai rar talent pedagogic. Cei mai mari organişti şi clavecinişti din întreaga Germanie s-au format în şcoala lui, şi dacă Saxonia are în această privinţă un avantaj remarcabil faţă de celelalte provincii, ea îl datorează acestui mare om.

Händel. Iată din nou un titan! Händel s-a născut la Halle, oraş universitar. Din tinereţe, el s-a dovedit un extraordinar geniu muzical. Marele

Bach a fost, din copilărie, prietenul său apropiat. Händel cînta foarte bine la orgă și la clavecin, cîștigîndu-și prin aceasta, din tinerețe, o mare notorietate în lung și-n lat. În al treisprezecelea an al vieții, el a compus o operă la Hamburg. După aceea a plecat în Italia, unde a scris opere și alte lucrări care s-au bucurat de un neobișnuit succes. Tot acolo l-a întrecut la clavecin pe marele Scarlatti, și înainte de a împlini douăzeci și patru de ani renumele său în Europa era general. Cîțiva călători l-au dus cu ei la *Londra*, unde Händel și-a găsit în sfîrșit un spațiu spiritual destul de larg pentru desfășurarea geniului său. El a devenit aci capelmaistru regal și vreme de cincizeci de ani a jucat un rol în muzică, cum nu l-a jucat vreodată un muzician în Anglia. Aproape divinizat de către britanici, el și-a agonisit o avere foarte mare. Mormîntul său se află la Westmünster, alături de cei mai mari oameni ai acestei națiuni. Nici un muzician nu a pătruns vreodată spiritul britanic cu atîta profunzime ca Händel. Înainte de toate, el i-a studiat cu cea mai mare sîrguință pe poeții englezi, iar apoi a pus pe muzică unele dintre cele mai bune creații ale lor. *Sărbătoarea lui Alexandru* de Dryden i-a consolidat gloria pentru totdeauna. Și acum, această lucrare mai e prezentată la Londra, în fiecare an, de ziua sfintei Cecilia, cu un succes tot mai mare. Ea se distinge prin simplitate și prin bogăția trăsăturilor de geniu. Händel a pătruns pe deplin spiritul genia'ului Dryden, astfel încît nici un muzician nu a mai îndrăznit să pună pe muzică această capodoperă poetică.

Ramler a prevăzut această compoziție cu un text german, datorită căruia germanul poate aprecia el însuși forța expresivă a acestei muzici. Händel a pus pe muzică și cantata *Cecilia* de Pope, cu aproape aceeași reușită. Pope nu i-a oferit însă compozitorului material pentru idei atît de mari ca Dryden, fapt pentru care nici Händel nu și-a putut exterioriza cu aceeași forță geniul. Totuși și această lucrare a fost foarte bine primită de către englezi,

şi mai e şi astăzi prezentată adesea la Londra. Händel a compus foarte multe opere, atît în limba italiană, cît şi în cea engleză, datorită cărora prestigiul său devenea din ce în ce mai mare. Ele au o calitate cu totul ieşită din comun. Astfel, cele compuse în Italia sînt întru totul italiene, în afară de unele figuri specific germane, iar cele compuse în Anglia sînt pătrunse în mare măsură de caracterul naţiunii engleze. Händel alegea în acest scop adesea un *cîntec popular* unanim îndrăgit şi îl introducea în teatru, variat şi înfrumuseţat. Acestui artificiu îi datorează el admiraţia entuziastă cu care l-au răsplătit britanicii pînă la sfîrşitul carierei sale. Ei susţin şi astăzi că Händel îi întrece pe toţi muzicienii care au trăit vreodată. *Lucrările bisericeşti* compuse la Londra nu au fost nici ele înlocuite de nimeni pînă la ora actuală.

Händel a fost un contrapunctist excepţional, totuşi el nu şi-a sacrificat niciodată geniul în schimbul *meşteşugului*, ceea ce li se reproşează unora dintre compatrioţii săi. Dar şi *lucrările sale camerale*, mai ales unele dintre *sonatele şi fugile sale pentru orgă* se vor menţine atîta timp cît va mai exista pe lume adevăratul gust pentru muzică. Händel a fost un bărbat de o neobişnuită forţă fizică, unul dintre cei mai mari mîncăi din Londra şi nu a fost vreodată bolnav. Cu un asemenea fizic, un asemenea spirit, putea înfăptui lucruri mari! Händel a fost în stare să cînte la orgă, cu forţă maximă, ore în şir, fără să se plîngă de oboseală. Mîna sa era la fel de cuprinzătoare ca mîna lui Bach, de aceea unele părţi din lucrările sale pentru orgă sînt atît de greu de executat. Händel cunoştea perfect şi teoria altor instrumente. Într-un cuvînt, a fost unul dintre cele mai perfecţionate genii din cîte au trăit vreodată.

Gottfried August Homilius. Fiind un foarte riguros stilist bisericesc, Homilius stăpînea mai ales arta compunerii unui *cor.* O minunată simplitate, măreţie şi demnitate caracterizează corurile sale. El nu caută înlănţuirile armonice cu temătoare

grijă — şi totuşi le găseşte. Lucrările sale se tipăresc acum şi e tocmai momentul potrivit, căci, sub protestantism, compozitorii de muzică bisericească decad tot mai mult. Homilius mai are şi meritul de a fi format cîţiva artişti valoroşi, unul dintre primii fiind cu siguranţă *Hiller*. Dacă foloseşte prea frecvent rozaliile*, scuza trebuie căutată în spiritul vremii în care a trăit. Acum treizeci, patruzeci de ani, se mai asculta cu plăcere repetarea unei părţi într-o altă tonalitate, cu convingerea că astfel efectul devine mai puternic.

Lorenz Christoph Mizler von Kolof, M. Ph.** Dr. în medicină, consilier erudit, medic curant şi istoriograf al curţii din Varşovia, a trăit mai mult la Varşovia, a cîntat foarte bine la clavecin şi e unul dintre cei mai renumiţi scriitori muzicali germani. Astfel *Biblioteca muzicală*, scrisă de el cu multă competenţă şi într-un stil foarte bun, a fost primul jurnal muzical german. Mizler a studiat temeinic istoria muzicii, doar mania sa teoretică e insuportabilă. El considera că în calculul matematic al unei piese muzicale rezidă esenţa artei muzicale. De aceea, propriile sale compoziţii erau rigide şi lipsite de gust, fiind fluierate încă din timpul vieţii sale, atît la Varşovia, la Leipzig cît şi la Dresda. I se cuvine totuşi recunoştinţa posterităţii pentru lăudabila sîrguinţă cu care a studiat teoria muzicii. Cine are suficientă răbdare să răzbată prin hăţişul ingeniozităţilor sale mai poate învăţa şi azi mult din scrierile sale.

Johann Gottfried Müthel este unul dintre cei mai profunzi organişti şi clavecinişti proveniţi din şcoala lui Bach. Piesele sale au o pecete cu totul particulară, fiind întunecate şi sobre, cu modulaţii neobişnuite, melodii originale şi cu totul inflexibile faţă de gustul modei contemporanilor săi. Tocmai acest tipar original al gîndirii sale merită să

---

* Succesiune armonică modulantă care se prelungeşte prea mult. (N.t.)

** Magister philosophiae — titlu ştiinţific (filosofia fiind baza tuturor ştiinţelor). (N.t.)

fie studiat de către clavecinişti, pentru a se obişnui cu diversitatea expresivă. Müthel este el însuşi un foarte bun instrumentist apreciat de Burney însuşi şi care ar merita să fie mai cunoscut în lumea muzicii decît este în realitate. El se învăluie însă în rezerva sa şi ne oferă doar din cînd în cînd concerte, sonate şi alte piese pentru clavecin, care îmi îndreptăţesc însă aprecierea.

Hiller, director muzical la Leipzig, este compozitorul preferat al germanilor. Oricît de mult a studiat el cîntecul italian, pe cel german l-a studiat mai mult. De aceea pătrund cîntecele sale atît de adînc în inima noastră şi sînt cunoscute în întreaga Germanie. Care calfă, care simplu soldat, care fată nu-i cîntă cîntecele: *Cînd rufele albeam...*, *Fără amor şi fără vin* şi atîtea altele. În privinţa *tonului său popular*, nimeni nu l-a egalat pînă acum. El e primul care a prezentat pe scenă opere comice în limba germană după singspielurile lui Standfuss. Astfel: *Cizmarul vesel*, *Vînătoarea*, *Bărbierul satului*, *Cununa recoltei* şi altele dintre operele sale au făcut senzaţie în toată Germania. Nu există la noi un teatru unde ele să nu fi fost reprezentate de mai multe ori, ceea ce se datorează nu atît textului adesea *impertinent*, cît mai ales minunatului cînt, cu care a ştiut Hiller să le însufleţească. Hiller şi-a dovedit adesea măiestria şi în aria de stil superior. Cine ascultă de pildă fără încîntare aria sa *Chip plin de farmece divine...*? Corurile sale trădează şi ele un om care a studiat muzica sub toate aspectele ei. Întrucît a scris neobişnuit de mult, Hiller a fost adesea foarte inegal în realizări, *iedul* îi reuşea însă totdeauna. El a publicat *Cîntece pentru copii* şi mai multe culegeri de cîntece germane, care vor mai răsuna multă vreme, după ce mii de cîntece la modă vor amuţi. Hiller şi-a cîştigat merite şi în calitate de scriitor teoretic. Timp de mai mulţi ani el a scris *Noutăţi muzicale*, pe care le-a publicat pînă la urmă sub forma unei gazete pline de gust şi de competenţă. Prin intermediul acestei foi

am putut cunoaşte unele importante opinii din domeniul muzicii. Hiller se manifesta de fapt ca un mare teoretician, se împotrivea totuşi teoretizării excesive, atrăgînd atenţia mai mult asupra laturii estetice a artei muzicale. Păcat că această gazetă a sa nu a fost continuată! Lucrarea sa principală o constituie valoroasele *Instrucţiuni în arta cîntului*, pe care le-a publicat în cvarto la Leipzig, cu desenele necesare. Stilul său e obiectiv şi frumos, principiile conţinute aparţin fie celor mai mari maeştrii, fie sînt extrase din propria sa experienţă, iar exemplele sînt alese conform cerinţelor naţiunii noastre şi extinse şi asupra cîntului coral. Dacă mai ţinem seamă şi de cele spuse de Vogler privind cultivarea vocii, noi germanii avem ceva cu adevărat complet în această specialitate cu care putem înfrunta străinătatea. Pe baza acestor principii, Hiller a întemeiat la Leipzig o şcoală de cînt, în care s-au format deja cei mai mari cîntăreţi şi cîntăreţe.

Johann Gottfried Walther a fost director muzical la Weimar. El cînta magistral la orgă şi a compus cu multă rigurozitate cîteva *anuare bisericeşti*. *Lexiconul* său muzical i-a adus însă celebritatea. Pînă la el, nimeni nu a mai scris o asemenea carte. Pentru vremea aceea, acest lexicon este foarte cuprinzător şi constituie chiar şi azi un mijloc de informaţie foarte necesar, mai ales în ceea ce priveşte partea istorică a muzicii. Străinii, mai ales Martini îi acordă o înaltă apreciere. Ar fi de dorit ca un Hiller sau un Forkel să reediteze această carte şi să o îmbogăţească cu completările necesare. Nu ducem lipsă de informaţii, în vederea unei asemenea iniţiative, întrucît Rousseau, Mizler, Marpurg, Gerbert, Fortel şi alţii şi-au dat execelentele lor contribuţii în acest sens. Fiul lui Walther a fost unul dintre cei mai buni organişti ai Germaniei, fiind îndeosebi maestru al pedalei. El artificializa însă prea mult coralul. A fost multă vreme director muzical la Ulm şi a murit la Weimar, oraşul său natal.

Scheibe a fost un mare teoretician şi un compozitor eminent. A devenit capelmaistru la Copenhaga şi a compus cîteva lucrări, care îşi revendică dreptul la nemurire. Puţini compozitori au ştiut să elaboreze cu aceeaşi măiestrie recitativul. *Ariile* sale abundă şi ele de încîntătoare melodii, iar *corurile* sale sînt pline şi sonore. Operele sale italiene nu s-au bucurat de prea mult succes, poate fiindcă nu cunoştea destul de bine limba italiană. Lucrările sale *germane* au întrunit în schimb elogii unanime. Cei mai mari poeţi ca Klopstock, Gerstenberger, Schlegel şi alţii îi ofereau poeziile lor, pe care Scheibe le punea pe muzică cu multă expresivitate. *Ariadna din Naxos* şi *Cephalus şi Procris* sînt capodoperele sale. Scheibe a compus mult şi pentru biserică, vădind o înţelegere autentică a stilului bisericesc. Pe lîngă toate astea, el poseda o erudiţie vastă, mai ales în domeniul literaturii, ceea ce conferă stilului său mai mult decît doar corectitudine, îi conferă frumuseţe. Numeroasele sale scrieri muzicale îl trădează pe cercetătorul profund în muzică şi pe adevăratul om de gust. Nemuritorul Lessing îl socotea cel mai bun autor de scrieri muzicale al Germaniei. El trata toate ramurile artei muzicale. Astfel *Îndreptar privind arta compoziţiei muzicale,* din care a publicat in cvarto primul volum, cu puţin înainte de moarte, este rezultatul unei munci de mulţi ani a unui spirit de profund cercetător. Nici pe această mare temă nu s-a scris o lucrare mai bună! Cît de mult trebuie să regretăm, prin urmare, că moartea acestui om minunat a întrerupt această nepreţuită lucrare! Într-un cuvînt, Scheibe a fost unul dintre cei mai eruditi muzicieni ai secolului nostru! Ce poate însemna ilustrul doctor în muzică Burney în comparaţie cu un Scheibe?

Schweitzer este unul dintre cei mai renumiţi şi mai îndrăgiţi compozitori ai vremii mai noi. El îmbină o profundă rigurozitate cu o graţie neobişnuită. Lucrările sale trădează un spirit înclinat oarecum spre monumental, ceea ce le distinge faţă

de multe altele. După ce şi-a cîştigat un renume prin lucrări mai mărunte, el s-a prezentat în fine cu opera *Alcesta* pe textul lui Wieland, operă care i-a adus ovaţiile zgomotoase ale poporului nostru. A reuşit nu numai să-şi egaleze poetul, ci l-a întrecut chiar uneori prin sentiment şi expresivitate. Cîtă frumuseţe expresivă conţine plînsul scîncit al Alcestei: „O, copiii mei! copiii mei!" şi care arie italiană de modă nouă se poate compara cu cea a Alcestei? Întrecerea dintre viorile obligate şi cînt produce cel mai impresionant efect. Corurile sale sînt şi ele pline de strălucire şi măreţie. Deşi gustul său nu e nou, el culege totuşi flori de pe straturile muzicii moderne, dar numai atîtea cîte poate suporta rigurozitatea spiritului său. A doua sa operă serioasă *Aurora*, compusă şi ea pe textul poetic al lui Wieland, este şi ea la fel de frumoasă şi plină de trăsături de geniu. Lucrările sale din domeniul *comic* i-au reuşit doar pe jumătate, spiritul său fiind mai presus de bufoneriile muzicale. În schimb, primele sale opere sînt lucrări îndrăgite ale teatrelor de primă mărime din Germania. Toţi iubitorii muzicii regretă cu siguranţă, odată cu noi, faptul că eminetul nostru Schweitzer munceşte mult prea puţin, din înclinaţie pentru o viaţă comodă.

Naumann, saxon de origine, este în prezent capelmaistru la Dresda. El şi-a făcut intrarea în lumea muzicală pe neaşteptate, printr-o adevărată capodoperă. Regele Gustav al III-lea a cerut să se compună o operă în limba suedeză intitulată *Cora*. Naumann a compus muzica acestei opere într-un mod atît de inspirat, încît a impresionat nu numai Suedia, ci toată lumea muzicală. Naumann a mai elaborat la Dresda şi un text german, pe care l-a scris dedesubt, pentru ca apoi această mare lucrare să fie dată publicităţii într-o splendidă şi binemeritată ediţie. Zadarnic vom căuta însă în ea profunde modulaţii şi armonii noi, deşi compoziţia are o puritate de cristal; melodiile ei sînt însă cu atît mai fermecătoare şi poartă pe-

cetea noului şi a graţiei într-o asemenea măsură, încît o fac incomparabilă. Ascultătorul e cuprins de încîntare cînd le aude pe cele trei surori *cîntînd* în templul soarelui, acompaniate de vălul sonor al celor mai dulci instrumente de suflat. Recitativele sînt lucrate foarte bine, iar ariile, la rîndul lor, emoţionante. Dacă Venus ar căuta un capelmaistru, ea l-ar alege cu siguranţă pe Naumann, atît sînt de pătrunse de iubire cîntările sale. Totuşi, după părerea mea, el cade prea deseori în moliciune, uneori chiar în lascivitate. Muzica sa se dizolvă parcă în sîngele ascultătorului şi îl predispune spre desfătări senzuale. Acest aspect trebuie pus pe seama temperamentului compozitorului, căci *fiecare creaţie artistică e oglindirea fidelă a maestrului ei.* Naumann ştie să aleagă cu multă artă momentul potrivit pentru folosirea instrumentelor de suflat, mult mai bine decît o făceau saxonii pînă atunci. El a mai executat diverse lucrări pentru scena regală din Stockholm, dar regele le foloseşte cu multă rezervă. Cele cîteva cîntece compuse de el, în posesia cărora sîntem, sînt scrise excepţional, mai ales cele de dragoste. Pe scurt, nimeni nu reuşeşte să compună astăzi un amoroso mai bine ca fermecătorul Naumann, atît de pătruns de spiritul vremii noastre. Putem afirma însă pe bună dreptate că, datorită studiului atît de intens a graţiei expresive, el nu a reuşit aproape niciodată să redea caracterul grandios în muzică.

Georg Benda nu e numai cel mai mare muzician dintre toţi fraţii săi, el este unul dintre compozitorii de primă mărime care au trăit vreodată, un creator de epocă al timpului nostru! El e riguros, fără a cădea într-o precizie pedantă, e sublim şi umil, serios şi hazliu, excepţional în stilul bisericesc, dramatic şi cameral. Melodiile destinate cîntului sînt deosebit de plăcute pentru orice ureche cultivată. Totuşi, uneori apare o mină temătoare a meşteşugului, fapt pentru care nu toate ariile sale pot fi uşor memorate. În schimb, reci-

tativele şi corurile sale sînt lucrate cu atîta măiestrie, încît, în această privinţă, el a atins aproape periheliul artei. Cît de inegalabile sînt corurile din operele sale, mai ales din *Romeo şi Julieta!* Cît de minunat sînt împletite în magice labirinte duetele şi terţetele sale, şi cu cîtă măiestrie ştie el să intervertească cuvintele poetului! Iar dacă Rousseau scrie în dicţionarul său muzical că: „Textul este în mîna compozitorului o portocală, pe care acesta o stoarce atîta vreme, pînă cade ultima picătură aurie", nimeni nu a dovedit-o mai bine decît Jomelli şi Benda.

Benda mai are o calitate cu totul particulară, şi anume aceea de a folosi contrapunctul şi în stilul dramatic, contrar uzanţei de pînă atunci. El foloseşte în acest scop allabrevele şi fuga şi totdeauna cu un efect extraordinar. Benda a fost în acelaşi timp şi un spirit foarte inventiv. În Germania, el a fost primul care a reconsiderat dramele muzicale sau declamatorice, subliniind vorbirea actorului prin fermecătoarele sale melodii. Această mare invenţie a sa a fost primită cu un entuziasm general în întreaga Europă, sub numele de *melodramă** şi plantată de către el pe pămîntul Germaniei. Prin melodramă, prestigiul declamaţiei a fost înălţat pe cea mai înaltă culme. Orice semn de admiraţie, exclamaţie, întrebare, orice comă, orice moment de repaus, orice linie de gîndire sau de aşteptare, orice sentiment clocotitor sau deprimant al declamatorului, orice abia perceptibilă inflexiune a vorbirii e exprimată prin acest gen al muzicii. Uneori şi acompaniamentul muzical preia cuvîntul, dar nu pentru a înăbuşi declamaţia, ci pentru a o purta pe valurile sale. Capodoperele lui Benda de acest fel sînt: *Medeea*

* Spre deosebire de operă, în melodramă personajele principale nu cîntă niciodată. Ele vorbesc sau declamă, în timp ce orchestra comentează acţiunea dramatică. Benda este socotit un clasic al genului. (N.T., după *Dicţionar de forme şi genuri muzicale* de D. Bughici).

și *Ariadna din Naxos*. În amîndouă melodramele acestea, gîndurile și sentimentele poetului sînt atît de perfect redate prin muzică, încît chiar și cel mai cusurgiu ascultător pleacă satisfăcut din parter sau din loja sa. *Uverturile* la aceste noi spectacole, precum și *marșurile*, pe care le conține, sînt unice în felul lor. Toate mișcările muzicale cunoscute pînă atunci au fost introduse de către Benda în aceste drame. Și totuși, maniera sa componistică este deosebit de facilă, de aceea nu e nevoie decît de o dexteritate moderată pentru a putea fi executate corespunzător. Trăsătura predominantă a caracterului lui Benda pare să fie înclinația spre o *dulce melancolie*, de aceea momente de acest fel îi reușesc mai bine decît altele. Ceea ce e *înspăimîntător* și *înfiorător* nu se înscrie în sfera sa. De aceea, el nu ar fi omul potrivit să comenteze muzical întreaga operă shakespeareană. Fantezia sa nu e năvalnică, ci se supune sceptrului rațiunii. Umorul său nu vînează aplauzele publicului prin arlechinade, el rezultă mai curînd din *evoluția* încîntătoare a ideilor sale muzicale. Coloritul său nu e orbitor, ci extrem de agreabil și cald, întocmai ca inima. El redă foarte bine *naivul*, comicul grotesc nu îi reușește însă niciodată. Benda a studiat cîntul cu multă stăruință și eficiență. De aceea, chiar și o voce cu o întindere modestă poate străluci într-o arie compusă de el.

Acest mare om a excelat și în *lucrări bisericești*. Sîntem în posesia cîtorva dintre anuarele sale bisericești care dovedesc întregii Germanii cu cîtă forță exprima el patosul bisericesc. Oriunde există în patria noastră muzică bisericească, au fost executate și cantatele sale. Benda e cunoscut chiar și în orașele muzicale mai mici, ba chiar și la sate, unde muzica e cunoscută doar într-o măsură redusă. El a compus însă, spre părere de rău, mult prea sus pentru sopran, astfel încît nu oriunde muzica sa poate fi executată. Astfel, de pildă, *re* din octava cu trei linii e conținut doar în scara vocilor de mare întindere.

Şi totuşi, cu ceea ce am spus pînă acum, meritele marelui om nu sînt epuizate. El a compus muzica şi pentru diverse cantate *laice.* Cine nu e cuprins de încîntare, atunci cînd ascultă cantata sa *Lalage* pe textul poetului Kleist? Lacrimile ţîşnesc cu putere atunci cînd începe: „Doar o strîngere de mînă", şi în fine suspinul cu care se încheie lucrarea, acel „Lalage!" gemut pătrunde pînă-n măduva oaselor. *Piesele sale pentru clavecin* sînt şi ele foarte reuşite şi dovedesc că marele său spirit îi permitea să lucreze cu succes în diferite stiluri. De treizeci de ani îşi menţine Benda marele său renume, într-o gradare mereu ascendentă. Cîtă strălucire împrăştie acest om nemuritor asupra istoriei muzicii patriei noastre!

Deşi originar din Dresda, *Schuster* e în prezent capelmaistru la Neapole. La numai douăzeci şi cinci de ani, el devine rivalul marelui Jomelli, smulgîndu-i acestuia laurii victoriei prin una din operele sale. Compuse cu îndrăzneală şi înflăcărare, lucrările sale îmbină avîntul melodiilor italiene cu rigurozitatea germană. El nu face temenele în faţa gustului modei contemporanilor noştri corupţi. Uneori, el coboară, ce-i drept, spre ascultător, dar, de obicei, îl ridică spre el. Schuster preferă cîntul simplu celui înzorzonat. Acompaniamentul său instrumental e însufleţit, fără să acopere însă cîntul. Modulaţiile sale sînt îndrăzneţe şi surprinzătoare, iar motivele din arii sînt noi şi impresionante. *Duetele* sale sînt prelucrate cu un geniu graunian. El neglijează însă uneori *corurile*, care spumegă şi vîjîie, în loc să-l impresioneze pe ascultător prin armonii juste. Schuster e atît de renumit la Neapole, Mantua, Florenţa şi Turin, încît italienii l-au înălţat pe piedestalul celor mai buni compozitori ai vremii. Oricît ar fi el de extraordinar în stilul operei, italienii susţin că e şi mai mare în stilul bisericesc. Schuster a compus pentru ultimul papă, mare cunoscător al muzicii, un oratoriu, pentru care a primit o mie de ţechini şi un ceas de aur cu briliante. Acest

lucru e cu atît mai surprinzător, cu cît Schuster e luteran. El a introdus în același timp, fortepiano în Italia, fiind el însuși un mare maestru al acestui instrument și i-a îndrumat pe orgolioșii italieni în arta de a cînta la el. Schuster lucrează deja de patru ani la o operă germană, al cărei text i-a fost furnizat de către un poet renumit. Cînd aceasta va apărea, Germania va putea să-l cunoască mai bine și îl va putea aprecia în aceeași măsură în care îl apreciază deja străinătatea.

Rolle și-a cîștigat o reputație mondială prin anuarele sale bisericești, prin cantate, oratorii, motete și lucrări pentru orgă și pian. Compozițiile sale se disting printr-o extremă precizie, prin seriozitate și demnitate expresivă, precum și prin admirabilii săi basi. Recitativele sale sînt elaborate cu multă artă, iar corurile sînt mărețe.

Abraham din Moria și *Lazarus* pe texte de Niemeyer, poet de caldă sensibilitate, constituie capodoperele sale. *Lazarus*, mai ales, îl umple pe ascultător de fascinanta speranță a învierii. Criticii exagerați îi reproșează faptul că îl prezintă pe Isus cîntînd. În primul rînd, el trebuie să-și urmeze poetul, iar în al doilea rînd, istoria confirmă că Isus a cîntat cu adevărat în timpul vieții sale. Cu puțin înainte de patimile sale, el a intonat obișnuitul imn de slavă, pe care toți evreii temători de Dumnezeu îl cîntau de obicei de mai multe ori pe o melodie cunoscută atunci. Cine îl poate învinui, prin urmare, pe Rolle că îl înfățișează și el pe Hristos cîntînd, mai ales că o face cu toată demnitatea posibilă. Îndeosebi în elaborarea *fugilor*, Rolle s-a dovedit un mare maestru. Astfel, fuga din *Lazarus* își merită locul printre piesele de frunte ale acestui gen muzical, atît de neglijat astăzi. Piesele sale pentru pian au și ele o mare valoare, deși a fost întrecut de către unii în această privință.

Neefe este unul dintre cei mai riguroși și îndrăgiți compozitori ai vremii noastre. El și-a cîștigat notorietatea prin opere comice, cîntece, piese

pentru pian, dar mai ales prin odele lui Klopstock, pe care le-a pus pe muzică — o încercare cu adevărat temerară, care i-a reuşit însă minunat. Cele mai multe melodii sînt pe măsura spiritului marelui Klopstock şi exprimă foarte bine sentimentul său de profundă tristeţe. Se disting în mod deosebit: *Bardale, Noapte de vară cu lună,* elegia *Selmar şi Selma,* precum şi partea din *Ossian,* intitulată: *Vino la serbarea lui Fingal.* Totuşi, acele părţi, în care poetul îşi exprimă mai mult înălţătorul entuziasm specific odei, nu îi reuşesc atît de bine ca cele triste şi afectuoase. Compoziţiile sale se caracterizează prin puritate, iar melodiile sale sînt adesea de o fermecătoare frumuseţe. Alegerea tonalităţilor este şi ea foarte fericită, întrucît Neefe simte profund că orice poezie bună conţine şi propria ei tonalitate muzicală. Astfel minunata poezie de Klopstock scrisă pentru *Zidly,* pe care poetul o surprinde dormind, ar pierde în oricare dintre tonalităţile cromatice, toată forţa ei fiind conţinută în cele diatonice, ca de pildă *mi bemol* major şi mai ales *la bemol* major. Cîntecele acestui compozitor sînt extrem de cantabile. Melodiile pe care le conţin sînt neobişnuit de fermecătoare. Ele merită să fie puse pe pupitrele pianelor cîntăreţilor şi cîntăreţelor noastre. Trebuie să mai arăt aci că cel mai potrivit instrument pentru interpretarea odelor şi cîntecelor lui Klopstock pe muzica lui Neefe este un clavicord bun. Acesta permite o mai sensibilă redare a momentelor de emoţie pe care le conţin, ca de pildă, suspinul, jalea, plînsul, precum şi realizarea trecerilor line, a unui portamento şi mezzo-tinto reuşit. Operele comice ale acestui maestru conţin, ce-i drept, unele părţi frumoase, totuşi ele arată că spiritul lui Neefe nu e făcut pentru teatrul comic. După părerea mea, Neefe ar străluci cel mai mult în stilul bisericesc. Funcţia pe care o deţine acum, cea de maestru muzical al societăţii teatrale de sub conducerea lui Seyler, nu e pe măsura spiritului său. Neefe se mai distinge faţă de alţi muzicieni prin

faptul că scrie foarte bine în limba germană. Unele studii pe teme muzicale publicate în *Museum german*, precum şi în alte publicaţii lunare germane sînt neobişnuit de bine scrise.

Wolf, capelmaistrul din Weimar, se distinge mai curînd prin profundă rigurozitate decît prin forţa geniului. El este un pianist foarte bun, execuţia sa fiind de o extremă puritate şi precizie. El e constant în realizările sale, dar nu e niciodată înflăcărat. Concertele sale pentru pian reclamă un instrumentist viguros, deşi conţin puţine părţi, cu adevărat îndrăzneţe. Wolf a pus pe muzică unele cantate de Herder, care trădează multă abilitate în tratarea stilului eroic. Corurile sale sînt pline, ample şi bogate în armonii, ariile în schimb nu sînt destul de cantabile. Uneori el nesocoteşte specificul instrumentelor acompaniatoare. Orchestra din Weimar s-a perfecţionat mult sub conducerea sa.

Steinhard este unul dintre cei mai buni flautişti ai noştri, iar soţia sa, o cîntăreaţă foarte corectă.

Nu lipsesc aci nici violoniştii, nici suflătorii buni, căci actualul duce are foarte mult gust, iar consilierul său secret, celebrul *Goethe*, face tot ce-i stă în putinţă pentru ca muzica să strălucească tot mai mult la această curte. Se poate spune într-adevăr că în Saxonia entuziasmul pentru muzică e general. Persoane de prim-rang se prezintă în concerte publice şi se întrec cu virtuozii. Principesa electoare de curînd decedată a scris o operă întru totul corespunzătoare, cu titlul *Ermelinda*. Ea cînta bine atît din gură cît şi la clavecin. Contele Brühl şi mai mulţi dintre mai-marii curţii excelau ca maeştri clavecinişti, iar dintre doamnele saxone culte, puţine sînt acelea care nu strălucesc fie la forte-piano, fie în cîntul vocal.

Rigurozitatea germană îmbinată cu melodia gingaşă şi plăcută constituie, în medie, caracterul predominant al muzicii saxone actuale. Se pare însă că în timpul din urmă, gustul pentru operetă, care s-a dezvoltat peste măsură, atingînd aproape graniţele maniei, îndreaptă muzica spre micime şi su-

perficialitate. Prin invenţia *tipăririi notelor*, datorită căreia *Breitkopf* şi-a cîştigat nemurirea, cele mai bune compoziţi pot fi repede puse în circulaţie, iar gustul muzical poate fi mult mai uşor propagat.

Altădată, cînd toate lucrările muzicale erau gravate, ele erau foarte scumpe. Datorită tipăririi lor, ceea ce abia se putea cumpăra în trecut cu mai mulţi louis d'or, se obţine acum cu unul singur. Pe lîngă aceasta, notele tipărite sînt atît de frumoase, curate şi clare, încît întrec chiar şi cele mai bune note gravate, executate la Paris, Londra, Berlin şi Nürnberg.

Şcoala palatinatului bavarez

Am amintit mai sus că atît ducii cît şi principii electori ai Bavariei aveau dintotdeauna mari merite legate de muzică şi că bavarezii sînt în general oameni deosebit de muzicali. Orice călător cu inimă şi ureche muzicală, care străbate Bavaria, vechea şi venerabila provincie, va observa aceasta cu bucurie. Totul cîntă şi răsună la bavarezi şi chiar şi limba lor faimoasă prin asprimea ei devine sonoră şi dulce în gura unei fete bavareze, atunci cînd cîntă un cîntec popular. Cîntul lor se distinge mai ales prin mişcarea neobişnuit de rapidă a limbii, bavarezii fiind în stare să acopere cu cîte o silabă fiecare notă a celui mai înaripat pasaj. De aceea, nici o naţiune nu reuşeşte să exprime ridicolul, burlescul şi comicul de rînd, mai bine decît bavarezul. S-a amintit deja atît cît era necesar despre meritele legate de muzică ale ducilor bavarezi, din cele mai vechi timpuri. Principii electori ai acestei case au menţinut acest entuziasm pentru muzică. *Maximilian Emanuel*, unul dintre cei mai mari eroi ai Germaniei, a întreţinut o orchestră foarte bine organizată şi a sprijinit mai cu seamă muzica bisericească. Toate mănăstirile

din Bavaria au din nou cîte un cor muzical şi adesea pot fi auzite în ele minunate lucrări scrise în autentic stil bisericesc. Numeroase biserici din München răsună acum, an de an, de cîntece şi imnuri. Bavaria datorează multe dintre aceste instituţii muzicale acestui principe cu adevărat mare. Tulburările de război în care s-a implicat l-au făcut însă mai puţin receptiv la paşnicele bucurii ale *muzicii*, dar cu toate astea, înţeleptele sale dispoziţii în sprijinul muzicii au continuat chiar şi în toiul tumultului de război. Asemenea instituţii muzicale au fost înfiinţate şi în celelalte oraşe, ba chiar şi la sate. De atunci, chiar şi în satele cele mai mici ale Bavariei poate fi auzit adesea cîte un cîntăreţ bun acompaniat la instrumente de locuitorii satului. În întreaga Bavarie, stilul bisericesc şi-a păstrat vechea demnitate şi măreţie, mai mult decît în celelalte provincii germane. Minunatele voci bavareze de sopran şi mai ales cele de bas, neobişnuit de grave şi de puternice, au contribuit cu siguranţă mult în această privinţă.

Împăratul Carol al VII-lea din casa de Bavaria a mai adăugat tuturor acestor calităţi şi *fastul*. El a întreţinut cam două sute de muzicieni dintre cei mai buni, şi întrucît era prietenul italienilor, a adus mulţi cîntăreţi, compozitori şi concertmaiştri din Italia. Astfel, spiritul muzical bavarez a primit oarecum o altă direcţie. S-a preluat foarte mult din moliciunea cîntului italian, fără să se sacrifice însă specificul naţional. Trebuie să recunoaştem în acelaşi timp afinitatea dintre gustul bavarez şi cel italian, astfel încît uneori abia poate fi deosebită. Totuşi, un text comic bavarez cîntat în maniera dulce a cîntului italian sau pe o melodie caldă italiană surprinde, stîrnind hohote de rîs. Carol al VII-lea a fost el însuşi un bun cunoscător al muzicii. El cînta la clavecin şi la vioară cu o dexteritate considerabilă şi a pus chiar el însuşi pe muzică unele bucăţi, lăudate, bineînţeles, ca fiind scrise de împărat. Soarta sa tristă, fiind fugar pînă aproape de sfîrşitul vieţii sale, căci a fost nevoit

să predea dușmanului orașul München, a adus o stagnare în viața muzicală bavareză. Marii virtuozi s-au pierdut unul cîte unul, iar chiotele de bucurie ale bavarezilor s-au transformat în vaiete de jale.

După moartea acestui împărat înțelept dar nefericit, a urmat la tron fiul său, cucernicul *Maximilian Joseph.* Imediat după ce acesta a încheiat pace cu dușmanii, Harmonia speriată s-a reîntors cu toată suita ei în statele sale. Acest principe a fost el însuși un foarte bun muzician. El cînta cu măiestrie la viola di gamba, obișnuia să cînte la vioară împreună cu cei din orchestră în cele mai multe dintre concertele sale și a compus cîteva bucăți bisericești cu mult gust. Fiind atît de predispus spre evlavie, și-a închinat muzica exclusiv religiei. Foarte curînd el și-a refăcut orchestra, încredințîndu-i conducerea capelmaistrului italian *Tozzi,* care avea însă de comandat oameni mult superiori lui. Tozzi era un compozitor mediocru, stăpînea în schimb foarte bine arta de a instrui cîntăreții. Fiind un admirator extatic al cîntului, principele elector întreținea la curtea sa întotdeauna pe cei mai buni cîntăreți și cîntărețe, printre care se aflau și cei mai renumiți castrați ai vremii. Aceștia aparțineau însă școlii italiene, de aceea trecem peste ei și rămînem la școala germană. Sub acest principe s-au evidențiat următorii muzicieni:

Joseph Michel, un compozitor foarte capabil. Puține dintre lucrările sale au ajuns să fie cunoscute de public, deoarece lucra numai pentru curte. El l-a întrecut în compoziție mult pe Tozzi. A compus opere și piese bisericești cu mult gust și rigurozitate, arătîndu-se și în stilul cameral în cea mai avantajoasă lumină. Spiritul său fermecător și luminos străbate și compozițiile sale. Ele nu sînt mistic-sobre ca oracolele răcnite din gura unui idol de aramă, ci ușoare și pe înțelesul tuturor. Trăsătura principală a caracterului său era *spiritul social al muzicii,* de aceea a fost un compozitor

foarte îndrăgit. Mai tîrziu, a compus şi unele piese germane pentru voce, cărora spiritul său mai avîntat a căutat să le dea mai mult specific german. Deşi a stat cîţiva ani în Italia, el şi-a păstrat tiparul naţional, astfel încît specificul muzical bavarez străbate toate lucrările sale. Piesele sale camerale se disting prin cursivitate şi o bună cunoaştere a instrumentelor. Pe scurt, chiar dacă nu era un geniu original, Michel avea totuşi aptitudini muzicale remarcabile.

Johann von Kröner era prim-concertmaistrul principelui şi în acelaşi timp profesorul său de vioară. În timp ce se cînta o simfonie, principele stătea de obicei alături de el, cîntînd şi el la vioară. Kröner a fost un ripienist* foarte bun, dar nu ştia să conducă orchestra cu destulă autoritate, astfel încît în sînul ei domnea adesea anarhia. Principele vedea dezordinea, dar avînd o inimă bună, o înfrîna la fel de puţin ca dezordinea politică a miniştrilor săi. Kröner s-a evidenţiat şi ca violonist solist. Trăsătura sa de arcuş era deosebit de insinuantă, scurtă, dar p'ăcută, deşi în felul acesta cădea într-un cîntat prea înzorzonat şi nu reuşea niciodată să smulgă viorii toată seva. Ştia să folosească la locul potrivit tempo rubato, dar abuza adesea de această comoară, scoţîndu-l din sărite pe cel care îl acompania. Kröner prefera stilul comic celui serios.

Reuner era un mare fagotist, la fel de bun în presto ca şi în emoţionantul adagio. Tonul său era plin şi curat, iar gustul, foarte delicat. El nu evita îndeajuns huruitul şi mormăitul sunetelor grave, astfel încît adesea se părea că se aud simultan doi instrumentişti diferiţi, unul prost şi altul bun. De obicei, el îşi compunea concertele şi sonatele cu pricepere şi gust şi le interpreta excelent. Reuner se numără printre primii care au perfecţionat acest instrument bas, atît de renegat cîndva în Europa. Opiniile sale cam ciudate despre muzică, precum

---

* Violonist în orchestră. (N.t.).

şi caracterul său bavarez cam necioplit i-au întunecat întrucîtva gloria.

Secchi a fost cel mai fermecător şi plăcut oboist al vremii sale. Sunetele suspinau sub buzele sale, fiind izvorîte din frumosul şi tînărul său suflet şi vărsate în instrumentul său vrăjit. El reuşea să cînte la instrumentul său, parcă ar fi cîntat cu *vocea*. Nu prezenta niciodată lucrări dificile, căci studia cu precădere graţia. Culorile intermediare, susţinerea şi stingerea sunetelor, trecerea foarte plăcută de la divertisment la motivul principal, fineţea ornamentelor sale mărunte şi mai ales cadenţele sale măiestrite îi încîntau pe ascultători. A fost la fel de bun ca solist ca şi în acompaniament, astfel încît chiar şi cel mai priceput cîntăreţ reuşea cu greu să strălucească alături de el.

E de mirare faptul, că sub acest elector nu s-a evidenţiat vreodată un mare organist sau clavecinist. Doar ici-colo se mai găsea prin mănăstiri cîte un călugăr sau un preot care ştia să cînte la orgă. La curtea sa nu existau însă decît zdrăngănitori insuportabili. În concerte, doamnele de la curte obişnuiau să acompanieze la clavecin. Doar atunci cînd se produceau străinii, puteau fi auziţi şi solişti. Principesa electoare a Saxoniei, văduvă, a fost prima care a importat din Regensburg un fortepiano de Spath, contribuind astfel într-o oarecare măsură la stimularea gustului pentru acest instrument. După moartea principelui elector, Palatinatul s-a unit cu Bavaria, iar marea orchestră din Mannheim s-a contopit cu cea bavareză, fiind astăzi una dintre primele orchestre din lume.

Nobilii Palatinatului de pe Rin au fost din timpuri străvechi mari admiratori ai muzicii. Dacă destinul cel mai jalnic nu ar fi strămutat la Roma renumita bibliotecă din Heidelberg, am putea găsi destule documente pentru a putea elucida cea mai veche istorie a muzicii palatine. Se ştie însă sigur că imediat după perioada Reformei, cînd nobilii palatini au trecut la biserica protestantă, s-au luat minunate măsuri pentru înflorirea acestei arte. Au

fost angajaţi atît la oraşe cît şi la sate cantori şi dascăli, care instruiau tineretul pentru cîntul coral şi aveau sarcina de a răspîndi în ţinut cîntecele germane. Cîtă vreme reşedinţa principilor acestei case era la Heidelberg, ei aveau întotdeauna în preajma lor un cor muzical*. Citim cu plăcere în vechea istorie a Germaniei cum stăteau la masă vechii nobili palatini cu principii şi principesele lor, cu mulţi falnici cavaleri şi bărbaţi neînfricaţi şi condimentau fiecare îmbucătură cu muzică, iar atît de aromatul vin de Rin îl sorbeau ascultînd cîntări.

Cînd principilor acestei case le-a fost conferită demnitatea de electori, muzica Palatinatului a dobîndit şi ea o nouă strălucire, şi doar soarta tristă a lui *Frederic*, pe care palatinii l-au poreclit dezonorat „regele iernii" a umbrit-o. Nefericitul Frederic cînta foarte bine la harfă şi, cu toată nefericirea sa, avea totdeauna în serviciul său muzicieni care îi descreţeau fruntea brăzdată de norul tristeţii prin acorduri mîngîietoare. După îngrozitorul război de treizeci de ani, cînd Palatinatul a avut parte din nou de linişte, Polihimnia a încercat şi ea să-şi ridice din nou capul. Invaziile franceze care au urmat însă imediat după aceea în această provincie înfloritoare au gonit-o din nou. Palatinatul a devenit un pustiu şi orice sunet de bucurie se transforma în vaiet de jale. După această vijelioasă distrugere, Palatinatul şi-a revenit încet. La fel de încet şi-au revenit şi artele şi odată cu ele şi muzica. Principii electori au trecut la religia catolică, dar muzica nu a pierdut prin aceasta, ci dimpotrivă a avut de cîştigat, căci dintotdeauna catolicii au sprijinit muzica mai mult decît protestanţii. De vreme ce la aceştia din urmă averile bisericeşti au devenit prada principilor, au lipsit fondurile necesare pentru întreţinerea corurilor muzicale. Tot ceea ce puteau ei face era să menţină înălţătoarea lor *cîntare bisericească*. Sub

* Instrumental. (N.t.)

conducerea catolică e electorilor palatini, s-a îmbunătăţit în biserici, odată cu muzica corală, şi cea figurativă. Imediat la începutul acestui secol, s-a instituit un fond anual de 80 000 de florini, numai pentru întreţinerea orchestrei princiare. Decizia a fost luată cu atîta fermitate, încît nici un principe elector nu a mai putut să o doboare. De aceea nu trebuie să mire pe nimeni faptul că muzica Palatinatului s-a ridicat într-un timp atît de scurt pe culmi nebănuite. Totuşi, ea îi datorează abia electorului precedent acea strălucire care a stîrnit chiar şi invidia orgolioasei străinătăţi şi a transformat curtea sa într-o şcoală a bunului gust în muzică. Acest principe cînta la flaut şi era un extatic admirator al muzicii. El i-a atras la curtea sa pe cei mai buni virtuozi din lume, a instituit şcoli de muzică, a trimis în călătorii copiii geniali, a importat cu multă cheltuială compoziţii foarte bune de tot felul din întreaga Europă şi cerea propriilor săi muzicieni să le prezinte publicului. Astfel şcoala din Mannheim s-a distanţat foarte curînd de toate celelalte, căci la Neapole, Berlin, Viena, Dresda, gustul a rămas pînă acum totdeauna unilateral. Cum dădea tonul un mare maestru, el se perpetua pînă apărea un altul cu destulă forţă spirituală, pentru a-l înlocui pe cel precedent. *Dacă Neapole se remarca prin fast, Berlinul prin precizie critică, Dresda prin graţie, Viena prin tragicomic, Mannheim a stîrnit admiraţia lumii prin diversitate.* Teatrul şi sala de concerte a principelui elector au constituit odeonul unde erau caracterizate capodoperele tuturor artiştilor. Firea schimbătoare a principelui a contribuit foarte mult la formarea acestui gust. Compoziţiile lui Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, Bach Londonezul, Gluck, Schweizer alternau an de an cu compoziţiile propriilor săi maeştri, astfel încît nu exista un loc în lume unde cel ce dorea să-şi formeze gustul muzical ar fi putut s-o facă mai bine şi în timp mai scurt decît la Mannheim. Cînd principele elector se afla la

Schwetzingen, unde îl urma excepţionala sa orchestră, Schwetzingen devenea parcă o insulă vrăjită în care totul suna şi cînta. Muzica cea mai voluptuoasă răsuna seara din baia sa din grădina Hesperidelor, iar din toate colţurile şi colibele micului sat se auzeau sunetele magice ale virtuozilor săi care exersau la tot felul de instrumente.

Nici o orchestră din lume nu a întrecut-o vreodată pe cea mannheimeză în ceea ce priveşte *execuţia*. Fortele ei e un tunet, crescendo — o cascadă, diminuendo — un rîu cristalin susurînd spre depărtări, piano — un suflu de primăvară. Instrumentele de suflat sînt amplasate exact cum trebuie pentru a înălţa şi a susţine, a umple şi a însufleţi iureşul viorilor. Această şcoală s-a mai distins în mod glorios şi în *arta cîntului vocal*, deşi corul de cîntăreţi şi de cîntăreţe nu strălucea aci niciodată atît de puternic ca la Berlin şi la Viena. Cîntăreţi germani şi italieni s-au format în această mare şcoală şi au devenit ulterior mîndria altor coruri. Totuşi, numărul instrumentiştilor eminenţi proveniţi din această şcoală a fost mult mai mare. Lordul Fordice obişnuia să spună atunci cînd străbătea Germania: „Tactica prusiană şi muzica din Mannheim îi ridică pe germani deasupra tuturor popoarelor." După ce a ascultat această orchestră, Klopstock, marele om care rareori se exprima admirativ, a exclamat extaziat: „Aci înoţi în desfătările muzicii!" Toate genurile muzicii sînt cultivate, cu maximă minuţiozitate, la Mannheim. Lucrările bisericeşti sînt compuse cu profunzime şi rigurozitate; stilul operei e bogat şi variat; pantomima dansatorului e însufleţită de cea mai potrivită melodie; muzica de cameră e pătrunsă de entuziasm, măreţie şi diversitate, prin numărul de virtuozi de prima mărime, care se produc aci, precum şi prin varietatea stilului muzical. În simfonie, totul concură într-un *întreg* de o nespusă frumuseţe. Cei mai renumiţi reprezentanţi ai acestei şcoli sînt următorii:

Holzbauer a fost prim-capelmaistru la curtea din Württemberg, apoi a venit la Palatinat în aceeaşi funcţie, unde a contribuit mai mult decît oricine la perfecţionarea acestei orchestre. Pe lîngă faptul că era un artist deosebit de harnic şi conştiincios, care a studiat muzica în profunzime şi cu multă seriozitate, Holzbauer era un om deosebit de capabil. Muzica sa avea un tipar propriu, deşi el avea ciudăţenia de a aduce chiar şi aurul din ţări străine. Caracterul principal al muzicii sale era: *specificul german colorat cu farmec italian*. Cu cel dintîi impresiona mintea, cu al doilea inima, cuprinzîndu-l astfel pe om în întregime. Ceea ce a compus în limba italiană nu e rău, dar se observă că nu se simţea acasă. Abia atunci cînd la curtea Palatinatului a învins gustul pentru tot ce era german, Holzbauer s-a simţit în largul său şi a compus opera germană *Günther von Schwarzburg*. Textul poetic îi aparţine profesorului Klein, un om cu multe merite în literatura noastră. În cazul acesta a fost însă mai puţin inspirat, astfel încît compozitorul Holzbauer se ridică mult deasupra lui. Într-adevăr, muzica este compusă cu multă artă şi pricepere, în *ea* rezidă întreg caracterul acestei opere germane, astfel încît, chiar şi succesiunea scenelor concură doar la desăvîrşirea ţesăturii simfonice.

Majoritatea ariilor sînt compuse pe motive frumoase şi noi, foarte inspirat dezvoltate. Duetele sînt elaborate cu măiestrie, iar corurile se disting prin solemnitate şi măreţie. Holzbauer ştie să realizeze efecte instrumentale mult ieşite în relief, totuşi ici-colo penelul său îngroaşe parcă prea mult. Recitativele, atît cele acompaniate, cît şi cele neacompaniate, sînt corecte, nu doar din punct de vedere gramatical, întrucît se supun cu rigurozitate legilor declamaţiei. Ele sînt foarte interesante şi prin ornamentele presărate ici-colo, prin momentele de arioso etc. Înarmat cu asemenea însuşiri componistice, Holzbauer s-a încumetat să compună şi în stilul bisericesc, dar după impresia

mea, nu cu aceeași reușită ca în cel dramatic. Fugile și allabrevele sale constituie o fugărire înfricoșătoare a vocilor între ele, iar armonia lor e atît de inconsistentă, încît e limpede că ea nu e rodul unui studiu destul de serios al contrapunctului. Lucrările sale camerale nu spun nici ele prea mult, cele mai multe dintre ele fiind rigide și demodate. O altă eroare izbitoare a acestui maestru este aceea de a fi compus *cadențe* mult prea lungi. Ele sînt un fel de capricii ce nu decurg din motivul principal și zdruncină astfel unitatea întregului. O cadență lungă e stat în stat și subminează totdeauna impresia unității. Cu toate acestea, Holzbauer face parte dintre maeștrii noștri buni, dar nu dintre cei excepționali. Dacă nu ar fi compus *Günther von Schwarzburg*, numele său ar fi rămas necunoscut.

Vogler a fost un creator de epocă în muzică și, fără doar și poate, unul dintre cei mai buni organiști și pianiști din Europa! Mîna sa cărnoasă era cu totul excepțională. Vogler executa cele mai dificile pasaje, cele mai acrobatice salturi cu o ușurință admirabilă. Variațiunile sale sînt fermecătoare, iar fugile sale, elaborate cu profundă înțelepciune. El improvizează foarte bine — aș afirma chiar că improvizează mai bine decît compune. Printr-un cîntat continuu, el și-a întărit foarte mult mîna. Vogler posedă fără îndoială entuziasm și geniu, totuși, atît compozițiile, cît și maniera sa de a cînta trădează pedanterie. Acest fenomen din istoria gîndirii omenești nu mi-ar fi explicabil dacă el nu s-ar dezvălui de la sine prin faptul că Vogler și-a alcătuit un sistem, căruia i se supune ca un sclav. El a inventat un *heptacord*, cu ajutorul căruia voia să calculeze natura și înaintarea tuturor sunetelor. Fără îndoială, sistemul său are multă adîncime și originalitate, dar muzica suportă mai puțin decît oricare dintre arte robia unui sistem. Vogler vrea să calculeze toate armoniile simultane și succesive ale muzicii. El rămîne atît de credincios acestor progresii și rapoarte arit-

metice, încît ele transpiră din toate compoziţiile sale. *O pasăre legată poate zbura şi ea, dar numai pînă unde ajunge aţa.* Geniul zboară ca un vultur, el bea raze de soare! În toate ştiinţele şi artele, orice sistem impus îngrădeşte spiritul şi frînează progresul cunoaşterii. Una e organizarea şi ordinea justă a procesului de gîndire şi alta să îngrădeşti această organizare şi ordine prin reguli născocite şi impuse în aşa măsură încît să nu mai poată răzbate nici o rază de lumină a vreunui nou adevăr. Preocuparea neîntreruptă de a se supune unor reguli reci stăvileşte torentul de lavă al geniului şi, în loc de foc, curge apă de ploaie. Acesta este, fără doar şi poate, cazul lui Vogler; de aceea sînt atît de rigide, bizare şi reci lucrările sale. Grija temătoare cu care scrie aduce după sine sărăcie inventivă. Cine e mulţumit cu ceea ce are, nu va deveni niciodată un Cresus. Vogler a compus simfonii după un procedeu cu totul nou, care îi face multă cinste. Una dintre ele e simfonia pentru *Hamlet*, o adevărată capodoperă. După ce a studiat această mare tragedie, Vogler a compus muzica, exprimînd prin sunete toate scenele principale. Cu greu, vreo altă introducere muzicală ar putea pregăti ascultătorul pentru o mare lucrare dramatică, mai bine decît aceasta. *Piesele sale pentru clavecin* formează foarte bine mîna instrumentistului, nu sînt însă totdeauna plăcute pentru auz, nu stîrnesc admiraţie şi nu reconfortează. Într-un cuvînt, Vogler e un armonist, dar nu şi un melodist priceput. Pasajele din concertele, sonatele şi variaţiunile sale sînt adesea extrem de dificile şi de lungi, dar sînt mai curînd rezultate ale studiului decît ale geniului, motiv pentru care sînt foarte greu de reţinut. *Lucrările sale bisericeşti* sînt cumpănite cu conştiinciozitate aritmetică, dar şi ele sînt lipsite de avînt, de armonia sferelor, de jubilarea angelică. *Fugile* sale sînt foarte bine compuse, dar le lipseşte şi lor plenitudinea armoniilor. Cu alte cuvinte, Vogler este mai curînd un excepţional instrumentist, decît compozitor. Acom-

paniamentul său la clavecin e ireproşabil. El citeşte excepţional la prima vedere şi ştie să-şi transpună piesa, în mod improvizatoric, în alte tonalităţi. Vogler e foarte lăudat şi pentru priceperea sa de a preda *cîntul*. El deosebeşte între ele, cu multă atenţie sunetele de laringe, de nas, de cap, de piept şi de stomac. Tot el a fost primul care a stăvilit dezgustătoarele suspine şi scîncete ale şcolii italiene, lăsînd cîntăreţului libertatea de a suspina ocolo unde o cere propriul său sentiment. Excepţionala cîntăreaţă *Lang* din Viena este creaţia sa. Atît în registrul grav cît şi în cel acut ea marchează sunetele cu maximă precizie şi cîntă cu aceeaşi desăvîrşire atît cu voce plină, cît şi în mezza-voce. Marelui ei maestru îi datorează ea în mare măsură acel portamento, sunetul oscilant şi susţinut, corectitudinea excepţională cu care citeşte, delicateţea ei expresivă, mezzo-tinto al ei, acea uşoară şi înaripată rulare a sunetelor, incomparabilele ei cadenţe şi fermate, precum şi ţinuta ei maiestuoasă. Vogler a fost şi un fecund scriitor muzical. El a publicat un manual de muzică, un *Jurnal muzical* şi alte scrieri, în care dovada cunoştinţelor sale profunde privind istoria şi spiritul muzicii e atît de bătătoare la ochi, încît nici chiar duşmanii săi nu i le pot contesta. Constatările sale sînt adesea noi şi gîndite cu un adevărat spirit filosofic. Stilul său este însă adesea preţios şi pedant ca dealtfel şi cel al compoziţiilor sale muzicale. Goana sa după spirite, după frazeologii la modă şi după graţie stilistică îi conferă adesea o nuanţă dezgustătoare. În loc să apară cu fizionomia sa firească, el face grimase. Cele mai elaborate dintre scrierile sale se găsesc în *Enciclopedia germană* şi îl trădează pe cercetătorul şi pe gînditorul matur. Şi stilul lor e mult mai bun decît al celorlalte scrieri ale sale, poate fiindcă a fost cizelat de către altcineva. De aceea, articolele muzicale din această lucrare sînt mult mai cuprinzătoare şi mult mai profund gîndite decît cele din dicţionarul lui Sulzer.

Raff este unul dintre primii şi cei mai riguroşi cîntăreţi din Europa. Vocea sa e cel mai frumos tenor din cîte ar putea fi auzite. El urcă cu acelaşi succes în sferele alto-ului, de unde coboară şi în regiunile mai grave. Toate sunetele vocii sale sînt dense, ample şi curate. El cîntă la prima vedere, cu o dexteritate inimitabilă orice i s-ar pune în faţă şi variază o arie de mai multe ori cu o artă de nedescris. Ornamentele şi cadenţele sale, ca dealtfel gustul său muzical în general, sînt de o inegalabilă frumuseţe. Tot ceea ce cîntă el, cîntă cu cel mai profund sentiment, iar minunata sa inimă pare să-şi găsească ecoul în cîntul său. Afară de aceasta, puţini cîntăreţi din lume ştiu să vorbească despre arta lor cu competenţa unui Raff. Păcat că acest om rar îmbătrîneşte şi vocea sa începe să răguşească.

Christian Cannabich. Natura însăşi l-a format pe acest concertmaistru! Cannabich a înţeles mai bine ca oricine rolul ripienistului. Trăsătura sa de arcuş e cu totul originală. El are darul de a menţine în ordine o orchestră oricît de mare, printr-o abia perceptibilă mişcare a capului şi zvîcnire a cotului. *El* e adevăratul creator al omogenităţii interpretative a orchestrei Palatinatului şi tot el a descoperit toate fermecătoarele ingenuozităţi pe care le admiră la ea acum întreaga Europă. Poate că nimeni nu a studiat pînă acum coloritul viorilor în măsura în care a făcut-o acest maestru. Ar fi extrem de greu să precizăm originalitatea trăsăturii sale. Ea nu e nici pe departe încordarea tartineană şi cu atît mai puţin relaxarea totală a lui Ferrari. El conduce arcuşul cu toată degajarea imaginabilă şi realizează pe deplin atît sunetele grave cît şi pe cele acute, atît tare cît şi încet, precum şi nuanţele intermediare de o extremă fineţe. Pe cît e de mare în calitate de concertmaistru, tot atît de mare e şi ca pedagog. Cei mai buni violonişti solişti şi excepţionali ripienişti provin din şcoala sa. Maniera sa originală de a picta cu arcuşul a creat o nouă sectă violonistică. Cel mai

mare merit al său constă în conducerea unei orchestre, precum și în formarea artiștilor. În calitate de compozitor, el nu înseamnă mult în ochii mei. Compozițiile sale se caracterizează doar prin bizarerii ale trăsăturii, printr-un studiu profund al coloritului muzical și prin unele trucuri plăcute și la modă. Baletele sale nu sînt rele, dar peste cincizeci de ani nimeni nu le va mai citi. Cannabich e un gînditor, un om harnic și plin de gust, dar nu e un geniu. *Hărnicia* compilează, iar compilațiile ei se prefac în praf. *Geniul* inventează, iar invențiile lui se iau la întrecere cu eternitatea. Poate că faptul că nu a băut vreodată vin în viața sa contribuie la slăbirea focului acestui artist.

Toeschi e al doilea concertmaistru al marii orchestre a Palatinatului bavarez. În privința conducerii arcușului, el e departe de a fi un Cannabich. În timp ce acesta din urmă comandă armate, Toeschi comandă abia un batalion. El are totuși o calitate cu totul particulară, constînd dintr-o manieră specială pe care și-a însușit-o în stilul simfoniei, de o neobișnuită forță și de mare efect. Simfoniile sale încep maiestuos, se învolburează apoi din ce în ce mai mult în crescendo, sînt pline de grație în andante, și se încheie într-un presto vesel. Le lipsește însă varietatea. Cine a auzit una dintre simfoniile sale, le-a auzit pe toate. Cannabich a ajuns mai departe decît Toeschi, deși a băut numai apă, în timp ce Toeschi bea vin. Toeschi și-a cîștigat o cunună de lauri, a aranjat-o foarte flegmatic în jurul capului, s-a culcat pe ea și a căzut într-un dulce somn. *Baletele* sale sînt elaborate cu extremă delicatețe. În partiturile sale se văd parcă dansatorii și nimic nu e mai ușor decît să se scrie cuvinte sub fermecătoarele sale melodii, atît sînt ele de ritmice. Duioșia, o gingășie senină și armonia luminoasă constituie caracterul principal al acestei muzici. Toeschi pare mai curînd discipolul naturii decît al artei. De aceea apare atît de rar contrapunctul în compo-

ziţiile sale. El nu e un rafinat, ci se lasă întru totul în voia fluxului geniului său.

Wilhelm Cramer e un violonist plin de geniu. Format la şcoala din Mannheim, el şi-a întrecut foarte curînd dascălii. S-a stabilit acum la Londra, iar englezii îl consideră primul violonist al lumii. Chiar dacă această apreciere ar fi exagerată, trebuie să recunoaştem că acest violonist a ajuns să-şi stăpînească instrumentul cu o perfecţiune demnă de admirat. Trăsătura arcuşului său e cu totul originală. El nu îl trage de sus în jos ca alţi violonişti, ci îi foloseşte doar porţiunea de sus, cu mişcări scurte şi de o extremă delicateţe. Nimeni nu cîntă notele staccato cu aceeaşi neobişnuită precizie ca el. Cramer cîntă foarte repede şi înaripat, dar cu toate astea, fără efort. Ceea ce îi reuşeşte însă mai bine decît orice este adagio, sau mai exact, redarea afecţiunii şi a sentimentului. S-ar părea că nici nu e posibilă o interpretare mai gingaşă şi mai emoţionantă a unui rondo decît e a sa. În această privinţă, el îl întrece chiar şi pe Lolli.

Cramer îşi compune singur toate concertele, sonatele şi piesele solistice, dar contrar obiceiului celor mai mulţi virtuozi, o face temeinic şi cu un minunat gust. Cel ce doreşte să se formeze ca violonist nu se poate dispensa de lucrările acestui maestru. Digitaţii'e sale sînt atît de fireşti şi de întemeiate, încît uşurează execuţia celor mai dificile pasaje. Soţia sa se numără printre cele mai bune harpiste ale vremii noastre. Ascultătorul se crede transportat în paradis, atunci cînd amîndoi soţii se întrec între ei la instrumentele lor: vioara şi harfa.

Stamitz-tatăl a fost un violonist celebru şi deosebit de serios. Concertele, triourile, piesele solistice şi mai cu seamă simfoniile sale se mai bucură şi acum de o mare apreciere, deşi poartă de pe acum o mină învechită. El înlocuieşte însă zorzoanele modei cu alte calităţi mai durabile. A studiat profund natura viorii, de aceea violonistul

simte că piesele sale îi intră parcă în degete. Başii sînt compuşi cu atîta măiestrie, încît pot servi drept model compozitorilor superficiali de astăzi, spre ruşinea lor.

Stamitz-fiul este cel mai renumit violonist al Germaniei şi unul dintre compozitorii noştri cei mai îndrăgiţi. El a studiat în profunzime specificul violei, de aceea cîntă la acest instrument cu un farmec nemaiauzit. Instrumentele altiste trebuie tratate cu multă delicateţe, pentru ca efectul lor să dureze, iar vrednicul fiu al lui Stamitz posedă această artă în cel mai înalt grad. Nu s-a compus cu siguranţă nimic mai bun pentru violă decît ceea ce a compus el. Lucrările sale conţin atîta adevăr, atîta frumuseţe şi graţie, încît, pe bună dreptate, Germania, Italia, Franţa şi Anglia recunosc în el un discipol al graţiilor. Şi simfoniile sale au un tipar particular, fiind pline de fast şi de armonie. Mai ales andantele îi reuşeşte magistral — urmare a inimii sale simţitoare. În prezent este virtuoz cameral al reginei Angliei.

Filz se numără printre compozitorii mai vechi ai orchestrei mannheimeze. Atît spiritul, cît şi lucrările sale l-au făcut însă demult nemuritor. Eu îl consider cel mai bun autor de smifonii, din cîţi au trăit vreodată. Strălucire, amploare sonoră, vigurosul şi impresionantul vuiet şi clocot al fluxului armoniilor sale, noutatea ideilor şi a expresivităţii, inimitabilul său *pomposo*, surprinzătorul său andante, menuetele şi triourile sale plăcute şi, în sfîrşit, înaripatul şi explozivul său presto i-au asigurat admiraţia generală. Păcat că această minte excepţională s-a veştejit înainte de vreme. Avea ciudata idee de a mînca păianjeni. Lucrările sale au devenit de pe acum foarte rare, întrucît puţine dintre ele au fost gravate. Cele mai multe dintre compoziţiile sale i-au fost furate, altminteri nu s-ar fi păstrat nici una. Filz avea o părere atît de modestă despre propriile sale lucrări, încît îşi aprindea pipa cu multe dintre lucrările sale ce'e mai bune, după ce au fost prezentate odată în

fața publicului. Caracterul său muzical și fizic erau în general cu totul aparte. Avea atît în fizionomie cît și în tiparul său sufletesc mult din specificul britanic.

Ludwig August Le Brun e un adevărat vrăjitor al oboiului. Acest instrument atît de apropiat de vocea omenească are o vechime de abia o sută de ani, iar Fischer, Besozzi, Secchi și acest Le Brun par să-i fi epuizat deja toate posibilitățile. Le Brun i-a mai smuls două sunete, care nu erau conținute pînă acum în scara lui, și anume pe *re* și pe *do*. Oboiul avea un sunet de bîlci, care se identifica oarecum cu gîgîtul gîștei. Maeștrii mai sus-amintiți nu s-au mulțumit doar să-l șlefuiască, ci l-au transformat într-un sunet atît de încîntător, încît considerăm azi acest instrument, pe bună dreptate, printre cele mai plăcute invenții ale spiritului uman. Cu greu s-ar mai putea face ceva pentru acest instrument, ce nu ar fi făcut deja Le Brun. Tonul său are o extraordinară finețe. El suspină, gîngurește, se tînguie și plînge, dar și jubilează în cele mai luminoase culori ale bucuriei. Presto îi reușește la fel de bine ca și înduioșătorul largo. El învinge toate dificultățile concertelor sale, iar în piesele solistice e plin de sentiment. Deși cîntă în stiluri diferite, Le Brun își compune majoritatea pieselor pe care le interpretează. Compozițiile sale sînt de o extraordinară delicatețe, dulci ca picătura de nectar. Le Brun a scris *balete* și piese camerale care trădează cel mai cultivat gust. Eterica scînteie a *geniului* pîlpîie în tot ceea ce scrie și interpretează. Le Brun și-a meritat astfel pe deplin admirația Franței și a Germaniei, de care se bucură. Chiar dacă nu e erudit ca Besozzi, e fără doar și poate mai genial decît el.

Soția sa, *Franzisca Danzy* este prima cîntăreață a principelui elector. Ea e fiica unui renumit violoncelist al Palatinatului bavarez, care excelează însă mai mult în acompaniament decît ca solist. Franzisca a reușit să-și dezvolte registrul extrem

acut al vocii într-o măsură admirabilă, cum nu a izbutit nici una dintre cîntăreţele care au trăit pînă acum. Ea îl ajunge pe *la* din octava cu trei linii, şi nu doar printr-o intonare ştearsă, ci cu multă claritate. Oricît ar fi de dificile coloraturile, ea le realizează cu multă corectitudine. În ariile emoţionante şi sentimentale, sunetul ei nu e însă destul de plin. S-ar părea că doreşte mai mult să strălucească decît să tulbure inima, iar spiritul ei pare mai înclinat spre redarea comicului decît a tragicului. Danzy a fost în acelaşi timp şi o distinsă clavecinistă. A compus pentru acest instrument mai multe sonate pline de frumoase armonii şi de un sentiment profund.

Wendling este un flautist excepţional, care ştie să îmbine o autentică principialitate cu execuţia finalizată. Interpretarea sa e frumoasă şi clară, iar sunetele sale, la fel de pline şi de pătrunzătoare în registrul grav ca şi în cel acut. El se mîndreşte mai mult cu realizarea frumosului şi a emoţiei artistice decît cu cea a dificultăţilor, a rapidităţii şi a ceea ce surprinde. Pe prietenii dificultăţilor obişnuia să-i numească saltimbanci şi jongleri, deşi are dreptate doar pe jumătate, căci depăşirea marilor dificultăţi a fost totdeauna principala trăsătură de caracter a adevăraţilor aşi ai instrumentelor. Căutarea necontenită a tonurilor înduioşătoare slăbeşte mîna.

Compoziţiile sale sînt foarte riguroase şi perfect adaptate la natura instrumentului. Melodiile sale îmbătrînesc, ce-i drept, odată cu el, totuşi fiecare instrumentist trebuie să-i studieze cu atenţie lucrările.

Soţia sa a fost una dintre cele mai bune cîntăreţe ale teatrului nostru. Ea apare în piese franceze, italiene şi germane, dar mult mai frecvent în cele comice decît în cele tragice. Ea a început să răguşească mult prea devreme, fapt care produce un efect dezastruos în stilul serios. *Fiica* acestei perechi de muzicieni a fost cîndva prima frumuseţe a orchestrei, dar răceala caracterului ei a

contribuit ca ea să rămînă o cîntăreață și o clavecinistă neînsemnată.

Fränzel este unul dintre cei mai agreabili violoniști ai timpului nostru, la fel de bun în acompaniament, ca și în execuția solistică. Trăsătura sa are atîta delicatețe și grație legănată, încît nimeni nu îl poate asculta fără profundă emoție. El nu e sclavul propriei sale maniere, ci interpretează cu căldură și lucrările altora. Piesele pentru vioară, pe care le-a compus, se numără printre cele mai bune de acest fel. Ele nu sînt, ce-i drept, înflăcărate și clocotitoare, în schimb sînt cu atît mai pline de profunzime a sentimentului și de melodii noi. *Olandezele*, *rondourile* și alte asemenea invenții muzicale dulci îi reușesc în mod deosebit și ating iluzia magiei. Allegro-ul său se desfășoară atît de cursiv, ușor și liber, încît s-ar părea că nu face nimic, în timp ce face totul. Doar trăsătura arcușului său e poate cam artificială și forțată, sau mai bine-zis, ea nu e atît de liberă ca trăsătura lui Lolli.

Reiner, cel mai bun fagotist al școlii mannheimeze, intonează curat, cîntă cu mult gust și frumusețe, dar în ceea ce privește vigoarea execuției, el nu se poate compara cu un Schwarz sau un Ritter.

Winter e unul dintre cei mai buni discipoli ai școlii lui Vogler. El cîntă minunat la vioară, scrie și compune foarte bine. Simfoniile sale sînt lucrate cu îndrăzneală, căci știe să trateze cu multă artă și înțelepciune mai cu seamă tonalitățile minore, care moleșesc atît de ușor. Articolele sale întocmite pentru școala de muzică din Mannheim, în calitatea sa de scriitor muzical, vădesc pricepere și chibzuire. Doar stilul său german nu e încă destul de cizelat.

Aceștia ar fi așadar maeștrii de frunte pe care i-a dat la iveală marea școală din Mannheim. Din cînd în cînd, din această școală, mai rezultă oameni excepționali, căutați și apreciați în întreaga Europă. După unificarea Palatinatului cu Bavaria,

amintită mai sus, toți acești oameni excepționali s-au retras de pe malurile Rinului și s-au mutat la München. O formație instrumentală excepțională a rămas totuși în slujba teatrului german din Mannheim.

Din această succintă prezentare a uneia dintre cele mai mari școli muzicale reiese *caracterul ei principal care constă mai curînd dintr-o excepțională vigoare decît din speculative deducții teoretice.* Celelalte curți germane, precum și orașele libere mai importante nu au constituit niciodată școli muzicale proprii, de aceea va fi deajuns să facem doar o trecere în revistă a lor și să notăm pretutindeni tot ce au ele interesant în artă.

Württemberg

Atît conții cît și ducii Württembergului au fost dintotdeauna mari prețuitori și protectori ai muzicii. Mai ales în secolul al XVI-lea, imediat după introducerea Reformei, muzica a cunoscut o înflorire neobișnuită la Stuttgart. Între anii 1550 și 1575, se afla la curtea princiară un capelmaistru renumit în toată Germania, pe nume Sigmund Hemmel. El a studiat muzica atît de riguros, încît, pe lîngă manuscrisul traducerii și al comentariului celebrei *Le institutioni harmoniche* de Zarlino, el ne-a lăsat și compoziții proprii, care vădesc o profundă cunoaștere a contrapunctului și care i-au asigurat un nume durabil. Potrivit spiritului vremii sale, Hemmel s-a ocupat mai ales de stilul bisericesc. *Psaltirea lui David*, compusă de el la patru voci pe cîntări germane și publicată in cvarto în anul 1569, e și astăzi foarte apreciată de cunoscători. În biserica noastră au fost acceptate multe dintre feluritele sale melodii, atît de solemne și pătrunse de o înălțătoare religiozitate, încît nimeni dintre noi nu le-ar fi compus mai bine. Cît sînt de minunate cîntecele: *Doar spre tine Isuse*

Hristoase, Acum în ora mea de rugă, Tînăra mea viață are un sfîrșit, compuse toate de acest Hemmel! În arhiva din Stuttgart trebuie să se mai găsească motete și alte lucrări de acest maestru, care ar trebui puse la dispoziția lumii, pentru a se putea studia spiritul celor vechi.

În anul 1618, cu puțin înaintea războiului de treizeci de ani, a apărut la Stuttgart prima *carte de corale* acceptată și introdusă în serviciul divin public în diferite provincii ale Germaniei. Și aci, ca pretutindeni, războiul sîngeros și distrugător a pus pe fugă muza artei muzicale care nu s-a mai întors în tot cursul secolului al XVII-lea în această țară, unde ororile războiului nu au mai încetat. Abia la începutul veacului al XVIII-lea a răsărit și aci o nouă rază de lumină pentru muzică. Ducele *Eberhard Ludwig* întreținea o orchestră de treizeci de persoane, condusă de capelmaistrul Störl. Spirit războinic, ducele iubea mult instrumentele de suflat și pe cele producătoare de zgomot. Sălile palatului său răsunau întruna de trompete și de tobe. Începînd din acea vreme, a fost introdusă treptat în bisericile württembergheze, *muzica figurată.* Störl a fost un om de o neobișnuită rigurozitate, fapt pentru care *cartea sa de corale* constituie o mărturie de necontestat. Pînă la această oră, ea e unanim îndrăgită atît în țară cît și în afara ei, și cu excepția celei compuse de Telemann, ea este fără îndoială cea mai bună din cîte avem. Armoniile sale sînt firești și foarte corecte, scriitura simplă, iar bașii, în mare parte, fără cusur. El a scris și primul *anuar bisericesc* în württembergheză, magistral mai ales prin părțile tutti și prin corurile finale.

Cu ocazia păcii de la Utrecht din anul 1713, el a compus un *Te Deum laudamus,* admirat și azi de către cunoscători pentru autenticitatea expresivă, pentru bogăția armoniilor și mai ales pentru riguroasa elaborare a fugilor.

Ducele Carl Alexander proteja și mai mult muzica, căci se pare că, odată cu religia catolică, el

a preluat și entuziasmul pentru muzică. Orchestra sa era numeroasă și bine distribuită, iar conducerea ei, încredințată lui

Brescianello di Bologna, un compozitor foarte bun și agreabil. Întrucît muzica teatrală nu era practicată încă pe atunci în această provincie, el s-a ocupat exclusiv de stilul bisericesc și de cel cameral. Stilul misselor sale nu e grandios, el este mai curînd foarte grațios, dar predispune spre reculegere; doar haosul instrumentelor acoperă întrucîtva cîntul. *Piesele sale camerale* s-au bucurat timp de mai mulți ani de un succes general, s-au scufundat însă pînă la urmă în torentul creațiilor mai noi.

Adevărata epocă de înflorire a muzicii württembergheze a început odată cu suveranitatea *ducelui Carl*. Întrucît și-a format gustul muzical la Berlin, el a căutat de la bun început să îmbine în orchestra sa rigoarea cu grația. A adus mulți cîntăreți și cîntărețe din Italia, a angajat în orchestra sa pe cei mai buni maeștri și l-a luat în slujba sa pe marele Jomelli, în calitate de prim-capelmaistru cu o retribuție anuală de 10.000 de florini. De atunci, gustul muzical din acest ținut a devenit cu totul *italian*. Înainte, se puteau auzi aci numai operele unui Hasse și ale unui Graun, pe cînd acum, publicul nu mai dorea să audă decît opere de Jomelli. Pe lîngă fastul cu totul ieșit din comun, cu care erau reprezentate aceste opere, execuția lor atingea perfecțiunea. Sub Jomelli, orchestra curții württembergheze a devenit una dintre cele mai bune din lume. Între cîntăreți și cîntărețe, excelau *Aprili, Crassi, Buonani, Cesari* și mai ales inegalabilul *Hager*. Acesta a fost incontestabil cel mai mare tenor al vremii sale. El cînta cu un farmec atît de cuceritor și cu atîta sentiment, încît îi vrăjea pe toți ascultătorii. Pe lîngă toate astea, prin natura sa germană, Hager era un muzician atît de *riguros*, încît nici un italian nu-l putea egala în această privință. El îmbina cu aceste rare calități o ținută teatrală care îl dezvăluia pe

cel mai mare actor. Cînd cobora în registrul grav, era cel mai răzbătător bas, iar cînd urca în cel acut, era un inegalabil tenor. Scara vocii sale se întindea de la *fa* al basului pînă la *do* din octava fără linii a discantului, fiecare sunet avînd puritatea argintului. Bravureriile îi reuşeau la fel de bine ca şi redarea sentimentului. *Ornamentele* sale erau foarte frumoase şi creşteau ca nişte flori din motivul ariei. Nici un alt cîntăreţ nu stăpînea mai bine ca el arta declamaţiei. Însuşi Metastasio a trebuit să recunoască că nimeni nu-i pătrunde înţelesul lucrărilor, ca Hager.

Yozzi era prim-*clavecinistul* ducelui. El cînta cu multă dexteritate, executa treizecidoimi în octave cu mîna stîngă, reuşea totdeauna impecabil salturile sale vrăjite peste cealaltă mînă şi se străduia mai curînd să strălucească prin depăşirea dificultăţilor, decît să impresioneze inima ascultătorului prin expresivitatea execuţiei. Compoziţiile sale pentru clavecin sînt cam bizare, fapt pentru care au ieşit curînd din modă. Ele formează însă foarte bine mîna clavecinistului, fiind şi acum foarte recomandabile în acest scop. Pentru a fi puse în valoare, ele se cer cîntate la clavecinul cu pene; la forte-piano, la pantalon şi la clavicord, ele sînt pe de o parte greu de executat, pe de altă parte nu strălucesc, fiind prea monotone.

Deller, acest om minunat s-a format sub influenţa blîndă a lui Jomelli, pe care nu l-a imitat însă niciodată, căci a simţit propriul său izvor, din care putea sorbi în voie. Deller admira cu înflăcărare geniul unui Jomelli, dar a fost destul de orgolios şi sigur de sine pentru a-l avertiza: „Nu-mi tulbura cercurile!" Iniţial a fost ripienist în orchestra württembergheză, dar atunci cînd Jomelli a părăsit curtea, ducele l-a numit concertmaistru şi compozitor al curţii. Primul maestru de balet al lumii, *Noverre*, a contribuit foarte mult la exteriorizarea spiritului dellerean; căci Deller compunea muzica pentru fermecătoarele sale balete, atît de

minunat, încît ele sînt şi azi admirate şi recunoscute drept copodopere de întreaga Europă.

Noverre recunoştea el însuşi că nu a întîlnit vreodată un translator muzical mai bun decît Deller pentru invenţiile sale din domeniul pantomimei. Marele balet tragic *Orfeu* e plin de momente captivante, măreţe, pătrunse de fiorul emoţiei şi de o sublimă frumuseţe. Noutatea ideilor, graţia şi delicateţea sentimentului, fermecătoarea gingăşie a interludiilor, diversitatea ritmică, într-un cuvînt, toate feţele caracterului muzical al acestui om scapără de frumuseţe. Întrucît cînta el însuşi cu un farmec deosebit la *vioară*, ştia să folosească cu măiestrie calităţile acestui instrument în compoziţiile sale. Deller lucra în toate stilurile. Operele sale comice, ca de pildă *Contandina nella corte* şi *Maestro di Capella* continuă să fie piesele îndrăgite ale teatrului din Württemberg. Ariile şi cavatinele, duetele şi corurile finale au la bază motive atît de plăcute şi uşor de reţinut, fiind în acelaşi timp, cu toată simplitatea lor, atît de pline de idei muzicale insinuante, încît rivalizează cu cele mai bune opere comice. Dacă ar fi scris pentru teatrul *german*, Deller ar fi urcat pe o treaptă şi mai înaltă a gloriei, întrucît a păcătuit adesea împotriva prozodiei italiene, fiind, atît prin convingeri, cît şi prin gustul său, mai mult german decît italian.

Lucrările sale bisericeşti dovedesc marile sale aptitudini şi într-un stil superior. Dacă ar fi trăit mai mult, Deller ne-ar fi oferit capodopere şi în acest gen. El a părăsit însă curtea din Württenberg, a plecat la Viena şi apoi la München, unde a murit la mănăstirea Fraţilor Caritabili, sărac, dar cu o mare faimă, înainte ca spiritul său să se fi dezvoltat pe deplin. Lîngă zidul cimitirului acestei mănăstiri de binefacere se ridică movila de mormînt a acestui om excepţional, pe care am găsit-o în anul 1774 năpădită de urzici, în timp ce laurii gloriei postume îi flutură în jurul tîmplelor. Numeroasele sale piese camerale strălucesc

și ele prin frumusețea și gingășia lor. Sperăm ca toate lucrările acestui maestru iubit să fie bine păstrate în *Colecția muzicală*, a cărei înființare e așteptată la Stuttgart, spre îmbogățirea cu noi comori ale patrimoniului muzical german.

Frații Blas. Dacă Castor și Pollux, însuflețiți chiar de zeul care i-a creat, ar fi cîntat la oboi, ei nu ar fi putut cînta mai bine ca acești doi frați. Spanioli de origine, ei s-au strămutat în Germania, și-au format gustul sub Jomelli și au ajuns să-și stăpînească instrumentul cu o înaltă măiestrie. Această pereche constituie o apariție cu totul ieșită din comun în muzică. Întrucît se iubeau nespus de mult între ei, expresivitatea lor muzicală vădea aceeași afinitate. Cine i-a auzit, a auzit ultimul cuvînt al interpretării muzicale. O idee o urmărea pe alta, un suflu îl stîrnea pe celălalt. O asemenea simpsihie nu a mai fost auzită vreodată în Europa, ea părea o reciprocă și alternativă declarație de prietenie între doi îngeri înfrățiți. Amîndoi compuneau, amîndoi își interpretau cu măiestrie compozițiile și nici un om nu ar fi fost în stare să decidă care dintre ei doi era mai desăvîrșit. Poate că nimeni, de cînd e lumea, nu a redat mai bine decît ei înfrățirea dintre sunete, amplificarea și diminuarea unui portamento, asemănarea cu vocea și, dacă se poate spune astfel, dragostea și prietenia. Cînd cel mai tînăr dintre ei a murit la Ludwigsburg — cel mai mare și-a aruncat oboiul și s-a prăpădit curînd în Spania. Compozițiile acestor doi mari maeștri sînt extrem de rare, din cauză că se împotriveau să le tipărească. Totuși, s-au păstrat cîteva sonate, compuse cu un farmec indescriptibil. Ele vor rămîne totdeauna modele pentru toți oboiștii.

Rudolph era unul dintre cei mai buni *cornişti* (corn de vînătoare). El a știut să învingă cu măiestrie inconsecvențele acestui instrument atît de imperfect. Mai eficient în registrul grav, el se ocupa de cel acut doar în măsura în care o permitea natura instrumentului. Fragmentele sentimentale

îi reuşeau totdeauna foarte bine. El a fost dealtfel printre primii care au realizat mezzotinto la corn. Meritul său cel mai mare este însă acela de a fi fost *interpret* muzical al baletului. Baletele sale au făcut mare senzaţie la Paris. Maeştrii germani îi reproşau dulcegăria sau acomodarea exagerată la gustul francez. Rudolph era însă cu toate astea un compozitor riguros, fiind priceput chiar şi în contrapunct. El a scris, la o vîrstă mai înaintată, o *misă*, care mai e cîntată şi azi în Concert spirituel, la Paris, în Vinerea mare.

Nissle e elevul şi rivalul lui Rudolph, deşi nu e nici pe departe un Rudolph. El suflă foarte bine la corn, totuşi cine l-a auzit pe Rudolph, nu mai aude în Nissle nimic altceva decît un imitator banal. Spiritul său e prea mărunt pentru a întreprinde propriul său zbor. Creaţiile sa'e sînt slabe, fiind nepriceput în compoziţie. Trebuie să recunoaştem însă că în calitatea sa de cornist secund, Nissle nu are egal. Reuşitul său staccato dublu, frumoasa amplificare a sunetului, uşurinţa cu care îl nimereşte pe *do* din octava cu cinci linii, jocul zglobiu al sunetelor şi mai cu seamă minunatul său portamento îl ridică pe treapta unui precursor între cornişti.

Seemann nu a fost nici compozitor, nici solist, dar a fost un acompaniator excelent. Marele Jomelli l-a format. Pe cît e de grea arta acompaniamentului, pe cît de multiple implicaţiile ei, pe cît de mare importanţa ei — pe atît era Seemann de atotcuprinzător. El avea toate calităţile pe care le pretinde Bach unui acompaniator. Ştia să se muleze după caracterul oricărui cîntăreţ, iar cum respecta el măsura, nu o respecta nimeni. Simţea orice pulsaţie a muzicii şi nimeni nu ar fi fost în stare să cîrmuiască torentul geniului mai bine ca el. Se adapta după orice temperament, părea că nu înţelege nimic, dar înţelegea totul. Darul său de a instrui cîntăreţi era inegalabil. El observa orice distonare, orice deviere de la unisono. Compoziţiile sale pentru clavecin şi cele pentru voce sînt minu-

nate, păcat că din lipsă de încredere în propriul său spirit, a scris prea puţin. El spunea: „O lumînare nu luceşte în soare". S-a stins în al treizecilea an al vieţii, spre marea pierdere a lumii muzicale. O lacrimă de recunoştinţă picură pe această foaie! Seemann a fost profesorul şi prietenul meu.

Cesari, soţia sa, a fost o cîntăreaţă foarte bună, înzestrată de la natură şi corect instruită de către soţul ei. Poate că nici o voce omenească nu a executat cîndva pasajele repezi mai dumnezeieşte ca ea. Atîta sinceritate expresivă, atîta frumuseţe cutezătoare, atîta cochetărie şi precizie nu pare posibilă în acelaşi timp. Ea culegea doar vîrfurile sunetelor, dar înlocuia această lipsă de profunzime cu precizia execuţiei. Cînta totdeauna sotto voce, dar acest sotto era sublim! Era ca ecoul sunetului originar! Cesari nu era o artistă, căci nimerea prost, dar ceea ce era studiat, era cîntat aşa, încît nimeni nu o va putea egala.

Bonavini a fost o cîntăreaţă de mare stil. Vocea ei nu avea o întindere mare, dar mlădiţele pe care le conţinea erau cu atît mai aurii. Pasajele repezi nu-i reuşeau niciodată pe deplin, dar cu atît mai reuşite erau sunetele susţinute, precum şi cele amplificate. Nu era genială, dar imita cu inteligenţă.

Orchestra curţii din Württemberg se compunea din cei mai buni virtuozi ai lumii. Tocmai aceasta a fost greşala ei. Fiecare dintre ei constituia propriul său cerc şi nu suporta adaptarea la un sistem. De aceea se auzeau adesea în execuţia publică ornamente care nu se potriveau în întregul lucrării. O orchestră compusă din virtuozi este o lume de regi lipsiţi de putere.

Salzburg

De mai multe secole încoace, acest episcopat şi-a cîştigat merite deosebite legate de muzică. O

fundație muzicală care se ridică la 50 000 de florini anual e folosită aci exclusiv pentru întreținerea unui cor muzical*. Efectivul ansamblului instrumental al bisericii principale din Salzburg este unul dintre cele mai bune din întreaga Germanie. *Orga* de aci este una dintre cele mai perfecționate din cîte există. Păcat că această capodoperă instrumentală nu e însuflețită de mîna unui Bach! Tonul ei e dens, iar atunci cînd e cuplat întregul mecanism, ea sună ca o vijelie. Are trei manuale, peste o sută de registre și o pedală care pătrunde în măduva oaselor. Ornamente splendide și pline de gust ale artei sculpturale o împodobesc.

Capelmaistrul de aci, *Mozart* (tatăl), a așezat ansamblul instrumental pe temelii solide. El însuși e un compozitor și un scriitor cunoscut și apreciat. Stilul său e cam învechit, dar riguros, trădînd o bună cunoaștere a contrapunctului. Compozițiile sale bisericești sînt mai valoroase decît cele camerale. Prin *metoda sa de vioară*, redactată cu multă pricepere într-o germană foarte bună, el și-a cîștigat un mare merit. Exemplele sînt bine alese, iar digitația e, nici mai mult, nici mai puțin decît pedantă. Deși înclină spre școala lui Tartini, el lasă elevului mai multă libertate în conducerea arcușului.

Fiul său a devenit mai renumit decît tatăl. El se numără printre mințile muzicale precoce, căci a compus în al unsprezecelea an al vieții o operă bine primită de către toți cunoscătorii. Acest fiu mai e și unul dintre cei mai buni pianiști ai noștri. El cîntă cu o dexteritate magică și citește la prima vedere, cu atîta precizie, încît nimeni nu l-ar putea egala.

Corurile din Salzburg sînt foarte bine organizate, dar de la un timp încoace, stilul bisericesc a început să degenereze înspre cel teatral — molimă care a otrăvit pînă acum și alte biserici! Salz-

* Musikchor — cor instrumental, spre deosebire de Singchor — cor vocal.

burghezii excelează mai ales la instrumentele de suflat. Aci se găsesc cei mai buni trompetişti şi cornişti. Pianiştii şi organiştii sînt însă cu atît mai rari. Spiritul salzburghezilor e foarte înclinat spre comicul de rînd. Cîntecele lor populare sînt atît de hazlii şi burleşti, încît nu pot fi ascultate fără izbucniri în hohote de rîs. Bufoneria se face simţită tot timpul, iar melodiile sînt adesea de o excepţională şi inimitabilă frumuseţe.

Braunschweig

Ducesa văduvă, o principesă prusiană, a transplantat aci spiritul muzical berlinez. De patruzeci de ani încoace, muzica de aci e în floare. Operele lui Hasse şi ale lui Graun au fost reprezentate cu mult gust şi într-o execuţie corectă. Cei mai mari cîntăreţi, ca Salembini, Carestini şi alţii cîntau în acest teatru, iar Nardini, Ferrari şi alţi virtuozi de prima mînă făceau parte din orchestră.

Schwaneberger a fost capelmaistrul acesteia. Operele sale sînt compuse cu multă rigurozitate, nu sînt însă destul de melodioase, pentru a se putea menţine mult timp. Schwaneberger provine din şcoala berlineză. Prin exces de gîndire se evaporă prea mult spirit; astfel se explică faptul că cele mai multe dintre operele sale sînt deja uitate. Nici piesele sale camerale nu au o prea mare însemnătate.

Friedrich Gottlob Fleischer este un pianist excelent şi un compozitor renumit. Trăsătura principală a caracterului său muzical o constituie rapiditatea execuţiei şi preferinţa pentru tot ce e mai dificil. El învinge cu uşurinţă cele mai mari dificultăţi; un adagio nu îi reuşeşte însă nici pe departe ca un presto. Lucrările sale pentru pian, între care şi cîntecele pentru pian, sînt compuse foarte bine şi cu mult gust. Momentele comice sînt realizate cu deosebită măiestrie. *Podagristul* său e admirabil.

Hurlebusch este unul dintre fiii renumitului organist din Hamburg și unul dintre cei mai buni clavecinişti ai Germaniei. Se distinge printr-o accentuare inedită și foarte pătrunzătoare, de aceea strălucește mai ales la clavicord, pe care știe să-l trateze cu măiestrie. Adagio și largo sînt de o inimitabilă frumusețe în interpretarea sa. Posedă exact ceea ce îi lipsește lui Fleischer. Spre părere de rău, el compune foarte puțin!

Zachariä (poetul) cînta foarte frumos la clavecin. El a publicat diverse culegeri de piese pentru clavecin care constituie o mărturie pentru gustul său ales, cu atît mai impresionant, cu cît a început să studieze muzica abia la vîrsta de douăzeci și cinci de ani.

Actualul duce de Braunschweig cîntă foarte bine la vioară și întreține în prezent una dintre cele mai bune orchestre. El nu e atît de pasionat pentru teatru, cît pentru muzica de cameră. Chiar și cunoscătorii admiră un solo în execuția lui. El cîntă expresiv și cu dexteritate cele mai dificile piese de Lolli.

Anspach

La această curte, muzica a început să înflorească abia sub dominația actualului margraf. Cel precedent nu avea altă pasiune decît vînătoarea de șoimi. Cel actual a înființat acum douăzeci de ani o orchestră, între a cărei membri se disting unii oameni deosebit de capabili. Spre părere de rău, muzica vocală lipsește aci cu desăvîrșire. Cu atît mai bună este, în schimb, cea instrumentală.

Conducătorul acestei orchestre e *Kleinknecht*, un flautist traversier și un compozitor mai riguros decît oricare altul din Germania. El s-a specializat numai în stilul cameral, dar compozițiile sale camerale sînt modele ale genului. Melodiile sale sînt de obicei bine alese, iar bașii, atît de admira-

bili, încît orice compozitor ar trebui să-i studieze lucrările, pentru a învăța arta de a compune basul. Kleinknecht nu e un spirit înflăcărat, dar ține pasul cu fermitate și regularitate. El a scris diverse triouri, piese solistice, precum și simfonii și alte lucrări care trădează o matură cunoaștere a armoniei. El și-a publicat nu demult autobiografia, redactată cu atîta sinceritate, onestitate și seriozitate, încît omul german se recunoaște pretutindeni.

Schwarz e un discipol al capelei din Württemberg, și, incontestabil, primul fagotist al vremii noastre. Constituția sa corporală cam obeză e cauza suflului său cam astmatic, deficiență pe care o înlocuiește cu înmiite frumusețI. Tonul său e plin și frumos. El intonează cu o siguranță magică. În registrul tenorului e extrem de plăcut, iar în cel grav, dojenește. Realizează pasajele volubile cu o vigoare răzbătătoare, iar în adagio e neîntrecut. El întrunește, așadar, calități, pe care puțini virtuozi reușesc să le întrunească. Englezii i-au admirat măiestria, iar în Germania flutură demult laurii săi. Păcat că nu e îndeajuns de priceput în compoziție, pentru a-și putea compune el însuși concertele. Știe însă să aleagă foarte bine dintre diversele compoziții pentru fagot pe cele apropiate spiritului său și să le grupeze potrivit.

Johann Jäger este poate cel mai bun violoncelist al nostru; am zis, poate, pentru că are un rival important în marele Legrand din Berlin, care, după cum recunosc unii specialiști, l-ar întrece chiar în rapiditate. Totuși, dintr-un punct de vedere, avantajul e de partea lui Jäger. Legrand nu cîntă concertele mai dificile de Jäger, în timp ce Jäger execută cele mai complicate concerte de Legrand, la fel de bine ca pe ale sale proprii. Jäger e foarte original; trăsătura sa de arcuș e nouă, degajată și însuflețită pînă la impetuozitate. Toți maeștrii violoncelului aplică degetul mare pe coarda Re, executînd astfel pasajele acute. Doar Jäger se dezice de la acest procedeu, dovadă că geniul său nu cunoaște o singură cale pentru atingerea scopului.

El urcă cu o agilitate fulgerătoare pe corzile Re și La pînă în registrul extrem acut și interpretează compozițiile cele mai subtile cu maximă finețe și gingășie. I se reproșează că ar îngroșa prea mult sunetele grave, că le-ar întrerupe prea brusc, înaintînd spre sunetul următor, fără ca cel precedent să se fi stins. Aceasta e cauza acelei neclarități în execuție, proprie și unui pian fără o temperare adecvată. Reproșul nu e fără temei, dar spiritul său înfierbîntat e cel care l-a tîrît spre acest neajuns. Acum, fiind mai răcorit, l-a înlăturat cu siguranță. Jäger e în același timp un mare cititor la prima vedere, căci știe să cînte pe loc, cu o artă admirabilă, piesele cele mai dificile. Compune numai după auz, fără a ține seamă de reguli. Concertele și sonatele sale sînt în mare parte compoziții proprii. Ele sînt mărețe, distinse, adecvate instrumentului și pline de dificultăți. Jäger și-a dat lucrările spre revizuire unor compozitori buni, ceea ce le-a asigurat o formă corectă. Trebuie totuși să recunoaștem că ramurile lor prea abundente, rod al unei fantezii adesea nestăvilite, nu au fost încă toate îndepărtate. Fiul său a pășit cu cea mai mare cinste pe urmele tatălui și a fost angajat la vîrsta de numai unsprezece ani ca violoncelist la capela din Anspach, în subordinea tatălui său.

Ulerich era mai bun în calitate de violonist în orchestră (ripienist), decît ca oboist. Întrucît sufla de obicei cu surdină, pentru a evita gîgîitul gîștei, atît de propriu registrului grav al acestui instrument, și fiind pe lîngă aceasta familiarizat cu prea puține concerte și sonate, expunîndu-se astfel învinuirii de mărginire, nu e de mirare că rolul său de concertist nu are vreo importanță deosebită. În schimb, e un violonist foarte bun în acompaniament și intonează corect. A murit ca virtuoz cameral în serviciul Anspachului, înainte ca gustul său muzical să fi cunoscut o deplină maturizare.

Ceilalți membri ai orchestrei din Anspach se integrează foarte bine în armoniosul întreg al ansam-

blului, dar afară de cei menţionaţi, nu se remarcă printre ei nici un virtuoz. Neglijarea de neînţeles a *cîntului vocal* contribuie ca instrumentiştii din Anspach să se îndepărteze tot mai mult de cantabilitate.

Gräf din Erlangen este un clavecinist remarcabil. Compoziţiile sale, dintre care multe se găsesc în marea colecţie nürnbergheză de partituri gravate în cupru, sînt elaborate, după toate regulile, cu multă artă, fiind adesea chiar geniale. Gustul modei actuale îi cam lipseşte, dar lucrările sale sînt atît de practice, fortificînd mîna clavecinistului, încît le recomand, preferîndu-le multora dintre cele mai noi, adesea cu adevărat efemere.

Altădată, cînd Bayreuth mai avea propria sa curte, avea şi propria sa orchestră. Marcgrafa, o soră a lui Frederic cel Mare, cînta ea însăşi foarte bine cu vocea, şi a compus chiar unele arii italiene, cu gust şi pricepere. Pe vremea aceea era foarte bună la Bayreuth muzica de cameră. Cei mai buni cîntăreţi şi cîntăreţe din toate ţările se produceau acolo. Însuşi regele dădea 30 000 de taleri anual pentru întreţinerea orchestrei surorii sale. Întrucît marcgrafa înclina mai mult spre gustul italian decît spre cel german, orchestra ei era compusă mai ales din italieni. Odată cu stingerea acestei dinastii, s-a destrămat şi orchestra din Bayreuth.

Wallerstein-Oettingen

De cînd conţii străvechii case de Wallerstein-Oettingen au fost înălţaţi la rang princiar, muzica cunoaşte aci o excepţională înflorire. Tonul ei predominant e cu totul original, fiind un amestec al gustului italian cu cel german, capricios condimentat.

Herr von Beeke, şeful acestei orchestre, este nu numai unul dintre cei mai buni pianişti, dar şi unul dintre compozitorii noştri excepţionali şi

foarte originali. Mîna sa e mică şi sprintenă, execuţia clară şi rotunjită, fantezia bogată şi scînteietoare, iar ceea ce îi face cinste în cel mai înalt grad e faptul că întreaga sa manieră de a cînta este propria sa creaţie. El e întemeietorul unei şcoli pianistice denumite *şcoala lui Beeke*. Această şcoală se caracterizează prin particularitatea digitaţiei, prin mişcări scurte şi întrucîtva afectate ale mîinilor, prin claritate expresivă, spirit jucăuş în pasaje şi mai ales prin deosebita frumuseţe a mordentelor. Beeke şi-a scris piesele pentru pian în acelaşi stil. Toate compoziţiile sale conţin o anumită paletă de sentimente, al căror caracter e foarte uşor de recunoscut. Se ştie astfel precis în ce stare sufletească se găsea Beeke atunci cînd a compus una sau alta dintre lucrările sale, atît de consecvent era el în redarea sentimentului predominant. Fără a fi prea dificile, concertele sale sînt neobişnuit de duioase şi plăcute pentru auz. Sonatele sale pentru pian sînt dintre cele mai bune de acest gen, fiind bogate în inflexiuni expresive cu totul noi şi de mare efect. Modulaţiile sale nu sînt prea îndrăzneţe, în schimb, adesea surprinzătoare. El evită cu o conştiinciozitate tematoare rozaliile*, ceea ce face ca trecerile sale să fie atît de plăcute. Compoziţiile sale pentru alte instrumente au un colorit cu totul aparte. *Conturul* lor e trasat cu maximă precizie, iar carnaţia viguroasă şi paleta coloristică a fundalului instrumental îl încîntă pe ascultător.

În ceea ce a scris pentru voce, Beeke nu a excelat în aceeaşi măsură ca în lucrările instrumentale. Redarea sentimentelor e de astă dată artificială, căci o încredinţează vocii fie într-o măsură exagerată, fie sub posibilităţile firescului.

Rosetti este unul dintre cei mai îndrăgiţi compozitori ai vremii noastre. Pe pupitrele tuturor pianelor se pot vedea acum piese de Rosetti, iar vocile adolescentelor răsună de cîntecele sale. În-

* Pasaje modulante prelungite peste măsură. (N.t.)

tr-adevăr, piese mai diafane, mai luminoase şi mai pline de dulceaţa mierii, ca piesele acestui om, nici nu s-ar putea imagina. Ele se caracterizează mai ales prin *naivitate.* Deşi par uşoare, compoziţiile sale sînt greu de interpretat pentru cel ce nu are o inimă simţitoare proprie, iar cel care nu e decît un saltimbanc muzical care îşi caută gloria doar prin salto mortale va eşua executînd o lucrare de Rosetti. Graţia şi frumuseţea compoziţiilor sale sînt de natură atît de subtilă, încît cea mai uşoară zvîcnire a mîinii poate spulbera conturul lor diafan, iar chipul Venerei poate deveni o pocitanie. Această lege fundamentală e valabilă în cel mai înalt grad în interpretarea compoziţiilor lui Rosetti. Cîntate la un clavecin cu pene, ele nu sînt puse în valoare, produc însă un efect puternic la fortepiano construit de Stein, iar cel mai impresionant efect îl produc la un clavicord Silbermann.

Rosetti compune şi pentru biserică. Recviemul său la moartea principesei de Taxis este foarte frumos, deşi nu e pătruns de aceeaşi sărbătorească grandoare, de presimţirea morţii, şi nici de mîngîietoarea nădejde a învierii, ca recviemul lui Jomelli. Rosetti abuzează de instrumentele de suflat. Nazalul trompetelor cu surdină devine aproape comic, destrămînd atmosfera de cucernică reculegere. Nu cunoaşte îndeajuns nici contrapunctul, pentru a putea elabora o fugă cu forţa şi rigoarea cuvenită. Rosetti e primul italian care prelucrează muzical poezia *germană.* Întrucît a studiat temeinic limba germană, asemenea lucrări i-au reuşit în general foarte bine. Cele mai reuşite dintre ele sînt cîntecele de dragoste, precum şi cele care exprimă sentimente duioase.

Anton Janitsch este un violonist foarte bun, serios şi agreabil, în egală măsură. În solo, care constă în mod obişnuit din compoziţii dificile, interpretarea sa e viguroasă şi în general de o claritate deplină. El nu e dislocat din matca măsurii nici de cel mai puternic torent al fanteziei. Janitsch interpretează ca nimeni altul compoziţiile lui Beeke.

Trăsătura sa de arcuş e pătrunzătoare, iar întreaga sa ţinută e plăcută şi frumoasă. Puţini sînt violoniştii care, ca şi Janitsch, sînt la fel de buni în solo ca şi în acompaniament.

Frau von Schad. Istoria muzicii nu e desigur o istorie a diletanţilor, dar atunci cînd simpli amatori se ridică la nivelul pe care l-a tins doamna de Schad, ei merită să fie nu doar menţionaţi, ci chiar elogiaţi. Deşi este eleva lui Beeke, ea cîntă cu mai multă rapiditate şi în stiluri mai variate decît maestrul ei. Are o mînă sprintenă care dă aripi pianului. Citeşte cu o dexteritate indescriptibilă. Totuşi nici în cazul ei, femeia nu se dezminte. Ea grăbeşte măsura, face adesea grimase şi e artificială în adagio. Atunci cînd exprimă sentimente, nu-i zvîcneşte sîngele propriei inimi, căci ea o face în maniera maestrului ei. Tot ceea ce poate fi redat doar prin mecanism, nu ar fi lipsit de măiestrie, acolo însă unde trebuie să intre în joc *geniul*, acolo se înstaurează la ea slăbiciunea feminină, mîna ei se mai zvîrcoleşte pe claviatură ca un porumbel împuşcat, şi suflarea ei se stinge.

Merită să mai notăm, spre lauda orchestrei din Wallerstein, că aci *coloritul muzical* se stabilea cu mult mai multă precizie decît la oricare dintre celelalte orchestre. Rosetti nota adesea cu o conştiinciozitate pedantă cele mai fine şi aproape imperceptibile gradaţii ale intensităţii sonore.

Durlach

Multă vreme, această curte nu s-a prea sinchisit de muzică, deşi sub fostul marcgraf, capela bisericească se bucura totdeauna de o componenţă suportabilă. Dar ceea ce e suportabil şi mediocru nu atrage niciodată atenţia istoriei muzicii. Abia sub marcgraful actual a început Germania să-şi îndrepte atenţia asupra muzicii din Durlach. Deşi a fost un compozitor mediocru, decedatul capel-

maistru Schiatti stăpînea foarte bine arta conducerii unei orchestre și a strunirii membrilor ei cu fermitate. Cinstea de a fi pus în valoare această orchestră i-a fost rezervată însă unui *german*, actualul ei capelmaistru.

Schmittbauer. El se numără printre compozitorii eminenți ai patriei noastre, și abia acum ne dăm seama ce a însemnat acest om deja de multă vreme pentru lumea muzicală. *Lucrările sale bisericești*, prezentate la Köln, sînt compuse cu multă înțelepciune și competență artistică. E riguros în prelucrarea fugii, dar întrucîtva artificial în modulații. Unele dintre cantatele sale germane sînt minunate. A transpus cu măiestrie în muzică poezia domnului von Drais, poezie concepută după o pictură de van der Werft și care redă sentimentele lui Adam cu ocazia primei furtuni. Apropierea furtunii e redată pînă la mistificare de tobe în surdină, iar dezlănțuirea ei, de întregul torent instrumental. Cel mai firesc cînt vocal redă sentimentele primilor noștri străbuni. Recitativele sale nu sînt elaborate cu rigurozitatea altor maeștri germani, dar sînt plăcute prin acompaniamentele presărate din loc în loc. Ariile sale se pretează foarte bine pentru exersarea vocii, datorită dificultăților și modalităților abundente și inedite pe care le conțin. Acest maestru a lucrat foarte mult și în stilul cameral, în maniera lui Jomelli, al cărui elev era. Aceste lucrări erau totdeauna bune și plăcute pentru auz, dar niciodată remarcabile. Poate că una dintre cauze ar putea fi aceea că nu stăpînea cu măiestrie nici un instrument. Le cunoștea doar superficial, sau după cum se exprimă Rousseau, le culegea doar vîrfurile sunetelor.

Woeggel a fost primul care a tratat trompeta, ca artist. Întrucît avea un suflu bogat, un piept puternic și se alimenta dietetic, această îndeletnicire de gigant a fost pentru el cu atît mai ușoară. Woeggel a avut fericita idee de a încovoia trompeta, pentru a putea interveni cu mîna în pîlnia instrumentului și a-i modifica astfel sunetele. El

considera că trompetele prevăzute cu clape au pierdut mult din natura acestui instrument, de aceea a şi inventat acest procedeu, care nu-i răpea nimic din specificul răsunător al tonului.

Agilitatea limbii sale e perfectă în repetiţiile tremolate duble şi simple. El cîntă extrem de curat şi atît de plăcut în registrul acut, încît pare mai curînd voce omenească, decît sunet de trompetă. Cele mai multe dintre concertele pentru instrumentul său sînt compuse de Schmittbauer, cu gust şi multă rigurozitate. Woeggel obişnuia să cînte mai mult în registrul acut, rămînînd astfel deficitar în cel grav.

Marcgraful din Durlach are în persoana lui *Geyer* pe unul dintre cei mai remarcabili organişti, apreciat chiar şi de Vogler. Plin de entuziasm, el are o mînă puternică, o bună cunoaştere a pedalelor şi pricepere în combinarea registrelor. Este însă într-o oarecare măsură artificial şi se pare că a studiat mult prea puţin adagio, largo, andante şi arioso.

Sandmair, un bun violonist solist, este un ripienist cu atît mai bun. El s-a format la această curte şi a cutreierat lumea largă împreună cu Vogler.

Această orchestră a neglijat pînă acum întru totul *cîntul vocal*, prejudiciu iremediabil pentru instrumentişti, căci fără cînt, nici un instrumentist nu poate cunoaşte o deplină maturizare.

Hamburg

Mai mult decît celelalte oraşe ale Germaniei, acest oraş are mari şi străvechi merite legate de muzică. Aci erau întreţinute coruri instrumentale încă din timpul reformei bisericeşti, iar după ce a fost introdusă cîntarea bisericească, ele au contribuit mult la propăşirea şi prestigiul ei. Eu cred că acest oraş a avut *primele orgi ale* Germaniei.

În istoria Hamburgului găsim informaţii despre orgi, mai devreme decît în cronicile altor oraşe. De aceea au existat aci, mult mai devreme decît în alte părţi ale Germaniei, mari organişti. Erau salarizaţi aci cantori sau maeştri de cînt. Se angajau cornetişti şi trombonişti, pentru a-i asocia cu cîntarea obştii. De aceea, *cîntul coral* nu e în nici un oraş al Germaniei atît de minunat, nu răsună atît de maiestuos, nu umple atît de complet toate spaţiile interioare ale bisericilor şi nu e atît de riguros acompaniat la orgă, ca la Hamburg. Hamburghezii au fost primii protestanţi care au introdus în biserică muzica instrumentală, învingînd puternica opoziţie a clerului. Bogăţia acestui oraş, datorată comerţului său extins, a favorizat foarte mult muzica. Municipalitatea stabilea salarii considerabile pentru muzicieni, iar persoane particulare bogate le mai măreau prin importante donaţii. Primii care au introdus în teatru *lucrări vocale* germane, la începutul acestui secol, au fost tot hamburghezii. Deşi poezia a fost, iniţial, adesea de proastă calitate, muzica a fost, pentru vremea aceea, foarte bine compusă.

Mattheson conducea aceste spectacole muzicale, fiind dealtfel cel mai valoros muzician al Hamburgului. Propriile sale compoziţii erau ce-i drept cam rigide şi pedante, dar el a sup'init această lipsă, aducînd din Italia şi Franţa lucrări foarte bune, pe care le prevedea cu texte germane. Pentru aceste spectacole erau atraşi cei mai buni cîntăreţi din Germania.

Schubart, străbunul meu, un foarte bun tenor, care cînta cu un farmec deosebit şi a studiat temeinic muzica, a fost vreme de mulţi ani fala acestui teatru.

Mattheson cînta foarte bine la *orgă*, dar prea mult calcul matematic l-a făcut cam temător. Cel mai mare merit al său este acela de a fi devenit, datorită numeroaselor sale scrieri muzicale, unul dintre pedagogii de frunte ai Germaniei. Astfel *Proba organistului*, *Capelmaistrul desăvîrşit*, pre-

cum și altele dintre scrierile sale conțin un rar tezaur de erudiție muzicală. El înțelegea perfect limba italiană, greacă, engleză, franceza și velșa, astfel încît putea citi și studia tot ce s-a scris despre muzică în aceste limbi. Dacă am vrea să examinăm astăzi un organist sau un cape'maistru după cerințele sale severe, extrem de puțini s-ar dovedi apți pentru ocuparea unor asemenea posturi. În propriile sale compoziții, Matheson a fost mai curînd viguros și chibzuit decît melodist, fapt pentru care ele au început să se acopere de pe acum de mucegai. El împingea pedanteria adesea pînă la ridicol, voind să realizeze imagini muzicale nu doar pentru ureche, ci și pentru ochi. Astfel, atunci cînd a compus cantata intitulată *Noah*, el a scris notele în semicerc și a folosit cerneală roșie, galbenă, albastră și de alte culori, pentru a reda curcubeul — o idee pe seama căreia Klopstock se amuză copios în lucrarea sa *Republica învățaților*. Cu toate aceste valoroase realizări, muzica hamburgheză mai avea multă duritate, apropiată chiar de barbarie. Dar deodată apăru dintre nori un om — claraque luce refulsit! — și nu a fost altul decît *Telemann*. El a studiat teologia, dar originalul său spirit muzical se cabra mult deasupra teologului. Înzestrat de la natură cu geniu, el și-a desăvîrșit cultura muzicală în preajma celor mai buni maeștri. A cutreierat Italia și Franța, lua de pretutindeni hrană pentru spiritul său, fără să-și piardă însă propriul tipar. Reîntors în Germania, el a devenit capelmaistru la Hamburg, unde a și început epoca celebrității sale. Foarte curînd, Telemann a devenit unul dintre compozitorii de frunte ai Europei. Mai ales în stilul bisericesc, Telemann nu are egal. Profunzimea, zborul înălțător al pslamilor, sublimul, demnitatea și maiestuosul se îmbinau la el cu o inimă întru totul pătrunsă de religie. Numeroasele sale anuare bisericești constituie un tezaur neprețuit pentru muzică. Cam spre mijlocul vîrstei sale, Telemann, sedus de exemplul lui Lully, a fost influențat într-o oarecare măsură de

muzica franceză, s-a redresat însă foarte curînd, căci rătăcirile geniului nu durează mult. În ultimele sale lucrări, el a fost din nou pe deplin german. Nimeni nu ar fi putut scrie mai corect decît Telemann, dar corectitudinea sa nu rodea plăpînda mlădiță a melodiei. Puțini maeștri îl întreceau în privința bogăției liniilor melodice. Recitativele sale constituie adevărate modele pe care trebuie să le studieze orice artist. Ariile sale, acompaniate de obicei de puține instrumente, produc cel mai puternic efect. Basii sînt prelucrați cu o asemenea măiestrie și cifrați atît de corect, încît în această privință nimeni nu l-a întrecut pînă acum. În coruri însă, Telemann era mai mare decît în orice. Astfel, în aleluia și amen, el imită atît de bine chiotele și bucuria corurilor cerești, încît încălzește chiar și cea mai înghețată inimă, copleșind-o de emoție. Arta cu care își compunea și acompania el coralele, amploarea armoniilor sale, precum și reușita modulațiilor sale pot fi apreciate doar de cei care au calitatea de a judeca compozițiile cu adevărat originale. Telemann a compus diverse oratorii, cantate și alte asemenea lucrări. Ele sînt adunate astăzi ca gemele de pe vremea lui Dioscoride. *Lucrările sale camerale*, deși sînt scrise cu maximă rigurozitate, sînt departe de a avea aceeași valoare, întrucît compozițiile de acest gen sînt mult prea supuse modei ca să poată dăinui mult timp. Telemann a fost născut pentru *muzica bisericească*, și a devenit în această privință primul magistru al Germaniei. Oriunde există muzică bisericească, răsună creațiile sale. Spiritul său a rămas mare și plin de viață pînă la adînci bătrînețe. În al optzecilea an al vieții, el a mai dat la iveală un oratoriu-pasiune, în care ardea toată forța geniului său. Cei mai mari poeți ai timpului său, ca Richey, Brokes și Hagedorn lucrau pentru el. Telemann simțea atît de profund forța poeziei, încît la citirea primelor cîntări ale *Messiadei*, a plîns de părere de rău, că un asemenea poet nu lucra pentru el. Puțin timp înainte de moarte, el

a hotărît să pună pe muzică un imn din *Messiada*, dar a murit — şi ascultă acum corurile îngerilor.

Norocul hambrughezilor e de invidiat, căci după această imensă pierdere, le-a fost dat să se bucure de un

Carl Philipp Emanuel Bach, care îl întrecea chiar în multe privinţe, pe Telemann. El a fost capelmaistru atît la Hamburg, cît şi la principesa Amalia a Prusiei, dar mai deţinea aceeaşi funcţie la diverse alte curţi. Fiind fiul marelui Sebastian Bach, a studiat cu acesta clavecinul şi orga, cu un succes atît de admirabil, încît la numai unsprezece ani, el cînta minunatele lucrări ale tatălui său, privind peste umărul acestuia atunci cînd le compunea. Curînd însă, el a renunţat la orgă şi s-a ocupat numai de clavecin şi de compoziţie. La numai optsprezece ani, el a devenit primul clavecinist al marelui Frederic şi acompania totdeauna concertele de flaut şi piesele solistice cîntate de regele însuşi. Aci a evoluat din toate punctele de vedere, în aşa măsură, încît a devenit primul clavecinist al lumii. Nimeni nu a pătruns vreodată cu atîta clarviziune ca acest om nemuritor natura c'avecinului, a pianului, a pantalonului şi a clavicordului. El a fost primul care a introdus coloritul în sunetul clavicordului, a descoperit vibraţia şi acea plutire ondulată a sunetelor*, portamento, un fel de mezzo-tinto, fermatele, mordentele simple şi duble, precum şi alte nenumărate ornamente pentru clavicord. Cînta foarte apăsat, dar în acelaşi timp foarte frumos. Stilul său legat, maniera execuţiei, inflexiunile modulatorii, precum şi armoniile sale ingenioase sînt inegalabile. A studiat muzica în toată complexitatea ei. Pe cît e de mare ca solist, pe cît de creatoare sînt fanteziile sale, pe cît de mare şi înălţătoare e forţa imaginaţiei sale, la fel de mare e şi în *acompaniament*. Cine acompaniază ca Bach? — nimeni! va răspunde în-

* Fenomen de interferenţă. (N.t.)

treaga Europă. Frederic cel Mare, care a studiat într-o atît de mare măsură *Nil admirari* de Horaţiu, stătea adesea în spatele marelui om, atunci cînd acesta scotea din clavicord sunete fermecate, lovea apoi cu bastonul în duşumea şi exclama: „Bach e *unic!* Bach e *unic!*"

Nenumăratele piese pentru pian ale acestui maestru poartă amprenta geniului să excepţional. Nimeni nu dispune de o asemenea inventivitate melodică, de o atît de inepuizabilă noutate a modulaţiilor, de o asemenea plenitudine a armoniilor, ca el. Ceea ce este Rafael ca pictor şi Klopstock ca poet, cam aceea este Bach ca armonist şi compozitor. Ceea ce li se reproşează pieselor sale e un gust aparte, uneori chiar bizarerie, dificultate căutată, un mod ciudat de scriere a notelor, prin care conferă degetelor mijlocii totdeauna o activitate neobişnuită, precum şi neînduplecare faţă de gustul modei. Chiar dacă ceva din aceste învinuiri ar fi adevărat, este mai adevărat că un om cu adevărat mare se poate apleca, ce-i drept, dar nu poate coborî pînă la micimea contemporanilor săi. Bach obişnuia să spună: „Atunci cînd contemporanii mei cad, e de datoria mea să-i ridic, dar nu să mă culc lîngă ei în noroi." De aceea se observă în lucrările sale mai recente o oarecare mulare după gustul vremii, dar niciodată o cădere în micimea spirituală care predomina în acel timp. Orice cochetărie la clavicord, orice dulcegărie moleşitoare pentru spirit, orice clinchet de brelocuri ale muzicienilor de astăzi este o oroare pentru spiritul său de titan. În ciuda modei, el rămîne ceea ce este — Bach!

Pe cît e de mare clavecinist, la fel de mare este Bach şi ca *pedagog* al clavecinului. Nimeni nu posedă arta de a forma maeştri, într-o măsură mai mare decît el. Marele său spirit a creat o şcoală proprie, *şcoala lui Bach*. Cine provine din această şcoală, e primit cu precădere oriunde în Europa. Digitaţia sa este cea mai bună din cîte au fost inventate cîndva de un clavecinist, mîna şi pozi-

ția corpului său sînt admirabile, iar interpretarea e atît de degajată, încît s-ar părea că face vrăji, fără să se observe vreo singură mișcare ținînd de magie. Da, el a devenit dascălul clavicordului pentru întreaga lume. Eseul său *Adevărata artă de a cînta la clavecin* este mai clasic decît oricare dintre lucrările scrise vreodată. Stilul său este serios, precis și limpede. Regulile sale rezultă dintr-o experiență profundă. El este în același timp teoretician și estet de un nivel ieșit din comun. Se pare că a epuizat tot ceea ce privește acest instrument. În cei patruzeci de ani ai supremației sale, mulți au năzuit spre chipul său de colos, dar nu au fost în stare să-i lingă nici genunchii.

Bach a fost la fel de extraordinar și în conducerea unui cor. El știa să contopească, ca nimeni altul, într-un singur tot o sută de voci și de coarde, să le integreze în pulsul naturii, să mențină în limitele ordinii geniul însuși. Înțelegea în profunzime *acustica*, rolul aranjamentului orchestral, precum și multe trucuri secrete ale artei dirijorale. A strălucit și în calitate de *compozitor de lucrări vocale*. Cantatele și coralele sale pe texte alese din Gellert, Cramer și Klopstock sînt pline de patos, de noutate a liniilor melodice, unice prin modulațiile lor — pe scurt, o adevărată armonie a sferelor. Pe cît e de mare spiritul său, pe atît de mare îi e și hărnicia. Nici unul dintre compozitorii de geniu nu a scris vreodată atît cît a scris el, și cu toate acestea, tot ce a compus, chiar și cel mai mărunt cîntecel sau mic menuet, poartă pecetea originalității sale. E de la sine înțeles că datorită acestui om extraordinar muzica hamburgheză a evoluat foarte mult. Aci totul cîntă și răsună. Cei mai mari virtuozi se produc aci, fiind răsplătiți regește, iar diletanții reușesc să atingă măiestria.*

---

* Sindicul Schubak, o minte atotcuprinzătoare, cîntă cu măiestrie la clavecin și compune foarte bine. Un om care spune: „Nu cunosc decît doi dascăli: Klopstock și Bach", merită să fie menționat de istorie chiar dacă se consideră doar un diletant.

Orchestra teatrală din Hamburg este una dintre cele mai bune din Germania. Efectivul ei nu e prea numeros, execuţia ei este în schimb atît de corectă, încît concertmaiştrii de pretutindeni ar trebui să vină în acest oraş pentru a învăţa cum trebuie instruită o orchestră. Dat fiind că aci sînt prezentate cele mai bune creaţii ale lumii, se poate lesne aprecia importanţa şcolii muzicale hamburgheze pentru patria noastră.

Un teatru, la ale cărui desăvîrşite realizări poetice şi muzicale au trudit ani de-a rîndul oameni ca: *Lessing*, *Klopstock*, *Bach*, *Bode*, *Schröder* şi alţii, s-a ridicat în mod inevitabil pe o culme, mult deasupra celorlalte teatre. La Hamburg nu mai face senzaţie decît ceea ce este cu adevărat extraordinar. Un ilustru englez a afirmat recent în public că la Hamburg gustul muzical este în general mult mai elevat decît la Londra.

Mainz

Dacă ne referim la curţile principilor electori clerici, şi dacă luăm în consideraţie entuziasmul lor pentru premărirea religiei, ai cărei slujitori erau, ne putem aştepta desigur la o muzică înfloritoare — cel puţin în stilul bisericesc. Capela curţii princiare din *Mainz* a fost totdeauna compusă din oameni eminenţi. Precedentul principe elector era atît de entuziasmat de muzică, încît, în fiecare dimineaţă îl trezea o aşa-numită binecuvîntare muzicală matinală, iar seara, adormea legănat de o cîntare nespus de emoţionantă. Puţini oameni mari şi-au întreţesut viaţa, într-o asemenea măsură, cu muzica. Muzica îl trezea, muzica îl însoţea cînd se ducea la masă, muzica răsuna la vînătorile sale, tot muzica îi însufleţea reculegerea în biserică, iar seara, muzica îi învăluia alinătorul somn — şi, cu siguranţă, muzica i-a urat acestui principe, cu adevărat fericit, un bun-venit în ceruri.

Punto este, fără îndoială, primul cornist (corn de vînătoare) al lumii. El strălucea, ce-i drept, mai mult în calitate de cornist secund decît ca prim-cornist, dar a studiat ca nimeni altul perimetrul sonor al acestui instrument. Toată generozitatea sufletului său emană din pîlnia cornului. Un adagio idilic în interpretarea sa e ultimul cuvînt al artei. El învinge cu o uşurinţă indescriptibilă toate dificultăţile. Pe contra-*do* îl atacă cu impetuozitatea tunetului, şi parcurgînd linia unui arc imperceptibil, îl ia apoi pe *do* de sus. Cu mîna în pîlnie, el ştie să-i smulgă instrumentului şi sunetele care nu se găsesc în scara sa naturală. Le intonează atît de curat, încît reuşeşte să acompanieze piese în toate tonalităţile cu cornul său în Re, fără să recurgă la cornul cu tuburi de schimb, care implică atîta pierdere de timp. Compoziţiile sale sînt la fel de minunate ca şi interpretarea sa, reclamă însă totdeauna un maestru. Ele nu sînt scrise pentru diletanţi.

Muzica bisericească din Mainz a menţinut multă vreme ceremoniosul stil antic. Antifoniile sînt executate aci cu demnitate, iar missele sînt măreţe, cucernice şi emoţionante. Stilul fugii e aci mai îndrăgit ca oriunde, iar orgile sînt mînuite toate de organişti pricepuţi.

Köln

În numeroasele biserici ale acestui mare oraş răsună cele mai minunate motete, misse şi antifonii, compuse mai mult de clerici decît de muzicieni salariaţi. *Băieţii din cor* cîntă aci nespus de frumos, iar printre numeroşii clerici se găsesc voci de tenor şi de bas de prim-rang. Acompaniamentul instrumental nu e extraordinar, după cum se poate observa uşor, are însă o componenţă acceptabilă. Stilul din Köln e apropiat de cel din Mainz, are însă o mină ceva mai modernă. Printre conducă-

torii corurilor se găsesc organişti excepţionali. Pater *Bauer*, precum şi o călugăriţă, pe nume *Agatha*, sînt adevăraţi virtuozi ai orgii. În mănăstirile de călugăriţe se pot găsi adesea voci divine.

Principele elector are la curtea sa o orchestră cu un efectiv puţin numeros. Ea a fost condusă cîndva de ilustrul Schmittbauer. Nici unul dintre membrii acestei orchestre nu a devenit virtuoz. Principala cauză este fără îndoială salarizarea foarte mică cu care sînt retribuiţi aci muzicienii. Cu atît mai mare este însă entuziasmul pentru muzică în familiile particulare, unde se găsesc domni şi doamne care au reuşit să atingă măiestria în muzică. Chiar dacă în timpul din urmă Köln nu joacă un rol deosebit în muzică, merită totuşi să fie menţionat aci, spre cinstea acestui oraş, faptul că în anul 855 a răsunat aci prima *cîntare bisericească creştină*. De atunci s-a menţinut la Köln entuziasmul pentru muzica bisericească, ce mai străluceşte şi azi în acelaşi mare stil.

Trier

Muzica bisericească din Trier se situează aproape pe picior de egalitate cu cea din Mainz şi din Köln, deosebindu-se doar prin faptul că actualul principe elctor, unul dintre cei mai evlavioşi cîrmuitori, a înfrînat tonul arogant care începuse să se infiltreze în stilul bisericesc. El prefera missele vechi şi îi îndemna pe compozitorii săi să scrie în stilul lor.

Muzica serviciilor divine nu e îndeplinită nicăieri în Germania cu o atît de emoţionantă evlavie ca la Trier şi la Koblenz. Păcat însă că orgile de aici nu sînt dintre cele mai bune şi că de multă vreme nu s-a evidenţiat aci vreun maestru organist.

Orchestra curţii are şi ea o componenţă foarte bună. Capelmaistrul ei *Sales*, un compozitor rigu-

ros și plăcut, un om cu un caracter foarte atrăgător, s-a distins atît în stilul dramatic, cît și în cel cameral. Deși principele nu are un teatru, acest maestru a compus totuși diferite opere pentru Mannheim, München, pentru unele orașe italiene și mai tîrziu pentru Londra. Ele au fost foarte bine primite. Fără să fie mare, spiritul său e foarte plăcut. Expunerea luminoasă a ideilor, melodiile ușoare și plăcute, o inimă caldă, o bună prelucrare a cîntului, instrumentația firească, modulațiile și armoniile insinuante îi definesc caracterul. Lucrările sale sînt foarte frumoase, le lipsește însă măreția, fapt pentru care, în misse, în Te Deum și în alte compoziții bisericești, nu reușește să spună prea mult. Fără grandoare spirituală, să nu se încumete nimeni să compună în acest stil! Soția sa este o contraltistă excelentă. Ea a cîntat mai demult ca primadonă într-o operă de Sales, dar vocea de contralto nu poate străluci niciodată în prim-plan, prin însăși natura ei, ea rămîne în umbră chiar și alături de un sopran sau un tenor mediocru. Dacă, în schimb, partenerii sînt maeștri, contraltistul sau contraltista se scufundă cu totul. Aceasta a și fost soarta excelentei cîntărețe Blümer, actuala soție a lui Sales. Era ascultată cu admirație și simpatie în concerte, dar fără vreo urmă de sentiment, atunci cînd se prezenta în teatru.

Dintre instrumentiștii curții din Trier, *Vocika* se distinge în mod deosebit. El a fost cîndva virtuoz cameral la curtea din Württemberg. Caracterul său cinic l-a îndepărtat de la această curte și l-a adus la Koblenz. Fără doar și poate, este cel mai mare violonist* al timpului nostru. Vocika a avut ciudata idee de a-și executa concertele și piesele solistice la un instrument uriaș. Spre mirarea unanimă a ascultătorilor, el și-a dus la îndeplinire această idee. Registrul grav al instrumentului vîjîia, înfiora, pătrundea pînă-n măduva

* violone — contrabas. (N.t.)

oaselor — suna ca vuietul furtunii în vîrfurile stejarilor. Registrul acut suna ca cel mai plăcut tenor, dar nu ca un sunet produs de coarde, ci mai curînd cel al unui trombon tenor.

El compunea și concertele pentru acest instrument gigant, iar ideea fiind atît de originală, îi face cinste cu atît mai mult. Trebuie însă avut în vedere că un instrument bas atît de uriaș nu e făcut pentru solo, el sună ironic și, prin mormăitul său, devine ursuz și ridicol. Omului îi vine însă greu să tot acompanieze mereu, fără să se poată produce din cînd în cînd și ca muzician solist. De aceea, trebuie să-l iertăm pe Vocika pentru acest capriciu. În schimb, în acompaniament, el a atins fără îndoială cel mai înalt grad. El susține la violonele său toată vijelia orchestrei, iar arcușul său foarte scurt retează sunetele cu o asemenea forță, încît vuietul lor răzbate ca un tunet. Vederea sa excepțională, de vreme ce observă de la distanța de șase pași chiar și cele mai mărunte apogiaturi, conferă execuției sale o libertate și o rigurozitate inimitabilă.

La această curte s-au evidențiat și o seamă de mari diletanți, printre care și renumitul *La Roche*, autorul cărții *Despre viața monahală*, care se ridică mult deasupra celorlalți. El e maestru clavecinist, cîntă cu delicatețe și rigurozitate și compune el însuși foarte bine pentru instrumentul său. Tot ceea ce făcea acest mare om purta pecetea originalității sale.

Taxis

Această strălucită curte germană a făcut senzație prin muzică, chiar și în timpurile mai noi. Toată lumea se ocupa aci de muzică. Principesele cîntau la clavicord ca niște îngeri, iar prințesa Xaveria a atins măiestria. Rapiditatea ei e incredibilă, în schimb lasă de dorit în ceea ce privește subtilitatea interpretării. O *orchestră* rînduită după

toate regulile artei nu ar fi putut lua fiinţă la o curte, unde *plăcerea* e considerată scop final. Dacă ar fi existat la Lampsak, printre preoţii lui Priap*, un cor muzical, el ar fi fost cu siguranţă cam pe gustul curţii din Taxis. Porumbelul gînguritor de pe umerii Venerei Anadiomene, somnul lui Endimion** în braţele Dianei, ameţitorul punct central al idilelor, tot ceea ce alintă, moleşeşte şi vlăguieşte prin încîntare e conţinut în caracterul muzical al acestei curţi. Această relatare poate demonstra ea singură de ce nici un om cu adevărat mare nu s-a putut ridica în această provincie. Totuşi s-au distins aci unii oameni care nu erau cu totul nevrednici de a fi preoţi pe altarul iubirii.

Touchemoulin a ocupat aci, timp de mulţi ani, funcţia de capelmaistru. Gustul său e întru totul francez, moale, plăcut. Cîntă bine la vioară, dar într-o manieră care nu poate plăcea oricui. La numai doisprezece ani, fiul său a vădit mult talent pentru vioară, interpretînd cu o dexteritate plină de avînt cele mai dificile concerte. Educaţia molatică, pe care i-o dădea tatăl său, nu i-a favorizat însă evoluţia.

Clavecinul e preţuit şi cultivat la această curte, într-un mod deosebit. Fiind instrumentul îndrăgit al principeselor, se poate aprecia cu uşurinţă că nu au lipsit aci nici virtuozii, care să-l practice cu înflăcărare.

Kiefer este un clavecinist neobişnuit de riguros, deşi mai curînd un teoretician decît un instrumentist genial. În ceea ce priveşte însă modul de a înţelege digitaţiile, iscusinţa de a cînta tare şi încet, arta citirii şi a acompaniamentului, el e cu siguranţă un maestru. Tot el e creatorul gustului clavecinistic, care predomină în prezent la curtea din Taxis. Fiul său, clavecinist la noul principe

---

* În mitologia greacă, zeu al fecundităţii şi al rodniciei grădinilor. (N.t.)

** În mitologia greacă, iubitul zeiţei Diana. (N.t.)

Palm, cîntă cu multă precizie lucrările celor mai de seamă maeştri ai clavecinului. Profunzimile unui Bach îl ameţeau însă. Din acest ocean, el a sorbit doar cît o rîndunică în zbor. Pe scurt, nici el şi nici tatăl său nu constituie personalităţi de mare importanţă, totuşi ei sînt buni meşteşugari ai muzicii. Altădată, gustul de la această curte era întru totul italian sau francez, acum el e pe deplin german (eu scriu acestea în anul 1784 şi s-ar putea întîmpla ca în anul 1799, gustul de aci să fie rusesc sau chinezesc), şi adesea apar aci operete foarte hazlii, care presupun un compozitor capabil. Astfel, un cavaler spaniol a compus aci recent unele lucrări în limba germană care trădează trăsături de geniu. Germana lor e şi ea admirabilă. Era de aşteptat dealtfel ca o asemenea curte să prefere stilul comic celui serios. Chiar şi în stilul bisericesc s-a strecurat o oarecare neseriozitate care spulberă orice urmă de reculegere.

Muzica oraşului *Regensburg* e într-o stare deplorabilă. Nu se găseşte acolo nici un organist bun, iar corurile urlă şi strigă fără să impresioneze pe nimeni. Într-o vreme se afla la Regensburg *Schlimbach*, un organist riguros şi un compozitor foarte destoinic. Acum însă, Polihimnia trece prin Regensburg, fără ca vreun fum de tămîie să se înalţe pentru ea de pe altarele protestanţilor.

Principele de Fürstenberg călăreşte muzica precum *Yorik* calul său de lemn. Fără a fi el însuşi muzician, el cere să i se cînte din gură, să i se fluiere, să i se cînte la vioară, la instrumente de suflat şi la cimpoi, an de an, zi de zi, ore în şir. Îi răsplăteşte foarte bine pe virtuozii care vin să se producă la curtea sa, dar el însuşi nu are nici capelmaistru, nici cîntăreţi şi nici instrumentişti foarte buni. Unde principele e mic, totul se chircşte în jurul său, în spiritul aceleiaşi micimi. Trebuie să-i recunoaştem totuşi acestui cîrmuitor meritul de a şti să-i aprecieze foarte mult pe muzicienii buni. El îi aşază la masa lui şi îi răsplăteşte mai bine decît oricare dintre colegii săi.

Actuala principesă cîrmuitoare a acestei case și-a cîștigat un mare renume ca protectoare și cunoscătoare a muzicii. Ea cînta cîndva excepțional din gură, dar anumite motive de ordin fizic au determinat-o să părăsească cîntul și să se dedice cu totul clavecinului. Ea cîntă cu o ușurință neobișnuită concertele dificile de Schobert, Bach, Vogler, Beeke și de alți compozitori. Allegro și presto îi reușesc totdeauna, în schimb, adagio și largo, niciodată, căci, din cauza unei iritabilități nervoase excesive are o aversiune față de tot ceea ce e trist. Orchestra ei are o componență foarte bună, iar concertmaistrul ei a fost multă vreme

Rothfischer. Nimeni nu ar fi fost mai indicat decît el să ocupe acest post. El cîntă la vioară cu mult gust, producîndu-se și ca solist. Adevărata sa forță constă însă în organizarea, aprecierea și coordonarea unei orchestre, precum și într-o dirijare măiastră spre țelul comun. Trăsătura arcușului său e tăioasă, și știe să conducă brațul, în timp ce cîntă, în așa fel, încît izbutește să comande cu el. Simfoniile sale sînt reușite, ele conțin idei strălucite și vădesc o pricepere profundă a tainelor compoziției. Ceea ce a spus Plinius undeva: „Mulți sînt celebri, iar unii merită să fie", i se potrivește, căci el nu e nici pe departe atît de cunoscut în Germania, pe cît o merită spiritul său. Puțini virtuozi sînt atît de lipsiți de orgoliu ca acest maestru. El apreciază, mai presus decît orice, critica modestă și justă. În prezent se află la Viena unde conduce orchestra teatrului german. Curtea din Weilburg îi resimte pierderea cu atît mai mult cu cît va fi foarte greu să-l înlocuiască curînd. Ceilalți membri ai orchestrei nu strălucesc în mod deosebit, dar sînt cu atît mai experimentați în conlucrarea pentru armonia întregului. Virtuozi de prima mînă, care s-au produs aci, au admirat acurateța execuției, precum și precizia cu care această orchestră realizează co-

loritul muzical, căruia i se acordă aci mult mai multă atenţie decît în unele dintre curţile mult mai mari.

Singspiel-urile care se reprezentau aci uneori sînt în mare parte franceze, deci mai puţin semnificative pentru noi.

Kassel

Oricît de strălucită ar fi fost totdeauna curtea din Kassel, nu pot să-mi amintesc ca ea să fi atras cîndva atenţia prin muzică. Aci nu a excelat nici un compozitor şi nici un interpret deosebit. Principii acestei curţi nu se sinchiseau prea mult de muzică. Astfel se explică liniştea mormîntală care domnea acolo în arta sunetelor. Landgrafii iubeau în muzică doar zgomotul, caracterul ei războinic şi îmbărbătător precum şi pe cel animator al dansului; de adevărata muzică vocală şi instrumentală le păsa prea puţin. Cîndva au existat la această curte cîţiva organişti de oarecare importanţă, dar ce înseamnă un mușuroi de cîrtiţe în vecinătatea Alpilor?

Orchestra curţii se bucură acum de o poziţie destul de bună, dar îşi pierde orice importanţă în comparaţie cu orchestrele curţilor mai sus-amintite. Virtuozii care se opresc din călătoriile lor pentru a se produce aci sînt singurii care întreţin viaţa muzicală a acestei curţi.

Darmstadt

Această curte merită să fie menţionată pentru *muzica ei de război*, foarte perfecţionată. Un marş nu e executat nicăieri în lume ca aci. Toate instrumentele de suflat sînt minunat reprezentate. Spiritul marşurilor de aci e măreţ, iar execuţia cu adevărat impecabilă. Toba s-a înălţat aci, din punct

de vedere muzical, pe cea mai înaltă culme. De la şoapta unui pianissimo pînă la vijeliosul fortissimo — unduirea şi învolburarea sunetelor, clocotul lor spumegînd sub mîna maestrului, diminuarea pînă la dispariţie, năzuinţa spre universal — toate astea le realizează toboşarii de aci.

Enterlin este capelmaistrul acestei orchestre. Originar din Nürnberg, el e fiul unui foarte renumit fagotist acum răposat, care a avut nefericirea să înjunghie la beţie pe unul dintre camarazii săi, faptă în urma căreia s-a sinucis. Enterlin cîntă la vioară într-o manieră cu totul deosebită. El ştie să producă la instrumentul său sunete şi inflexiuni, care încă nu au nume. E înclinat însă mai curînd spre glumă decît spre stilul serios. În tinereţe cînta cu o rapiditate înaripată şi îşi atrăgea astfel admiraţia tuturor. El este în acelaşi timp un excelent *clavecinist*, şi deşi a compus lucrări minunate pentru acest instrument, nu a reuşit să-şi cîştige prin ele recunoaşterea calităţii de compozitor. Datorită ciudăţeniei caracterului său, acest maestru a atras asupra sa atenţia mult mai puţin decît ar fi putut să o facă.

Afară de el, s-a mai evidenţiat aci un oarecare *Merkel*, maestru clavecinist.

Hanau

a întreţinut în timpul din urmă o orchestră destul de bună, fără însă ca dintre membrii acesteia să se fi distins în mod deosebit vreun maestru. Aci se reiau în mod acceptabil lucrările străinătăţii, acesta fiind dealtfel cel mai mare şi aproape singurul merit al acestei orchestre. Merită totuşi să fie menţionat aci un diletant care a atras asupra sa atenţia întregii Germanii. Numele său e *Andrée*. El a avut curajul să-i interpreteze muzical pe cei mai buni poeţi. Lipsa cunoştinţelor temeinice se face simţită pretutindeni în lucrările

sale; cu toate astea, operetele sale au fost reprezentate în întreaga Germanie cu un succes general. Ele sînt pătrunse, ce-i drept, în mod fericit de spiritul autorului lor, atît de fructuos în ceea ce privește inventivitatea melodiilor plăcute. Adaptarea sa la gustul modei și ușurința stilului i-au adus acel succes considerabil. Andrée nu compune pentru gînditor. E mult prea sărac în modulații și armonii deosebite, pentru a putea pătrunde pînă în măduva adevăratului cunoscător de artă. Îi reușea în schimb foarte bine *cîntecul.* Andrée a adoptat în variatele sale cîntece un ton popular autentic care i-a adus aprecierea unanimă. Un oarecare talent poetic l-a ajutat mult la redarea articolelor sale pe teme muzicale.

Celelalte curți germane și-au cîștigat prea puține merite legate de muzică, pentru ca pana istoriei să se ocupe de ele.

Würzburg are unele realizări în domeniul cîntului vocal, *curțile din Mecklenburg* se mulțumesc cu muzica executată de servitori, iar ceea ce mai apare demn de menționat, sub ceilalți principi și conți, își are locul într-un tabel alfabetic al muzicienilor germani, și nicidecum în fresca marelui întreg. Vreau să închei, așadar, istoria muzicii germane prin semnalarea cîtorva maeștri care s-au evidențiat în muzică, pe ici, pe colo.

Adelung din Erfurt este un teoretician muzical cu adevărat bun. Lucrarea sa *Instrucțiuni privind modul de a cînta la orgă* e plină de sevă și vigoare. Adelung e un bun cunoscător al mecanismului orgilor, dar nu ca simplu mecanic, de vreme ce a observat toate imperfecțiunile de pînă acum în construcția acestor instrumente, căci formulează el însuși unele principii, care trebuie să constituie o adevărată amuletă pentru orice muzician și mai ales pentru organist.

Abel joacă un rol important în viața muzicală a Londrei. El a fost, inițial, violonist în orchestră, dar s-a dedicat foarte curînd cu mult succes com-

poziției, și a dat la iveală lucrări excelente, mai ales în stilul cameral. Simfoniile sale sînt sonore și frumoase, piesele sale pentru pian sînt utile pentru diletanți, iar tot ceea ce a mai compus împrăștie scînteile unui cap foarte inspirat. S-a ridicat prin muncă pînă la postul de concertmaistru la Londra. În tot ceea ce făcea, se simțea mai curînd zelul artistic decît geniul. Multe dintre lucrările sale au fost gravate, dar din cauza esenței sale interioare ușuratice, numele său nu va dăinui multă vreme.

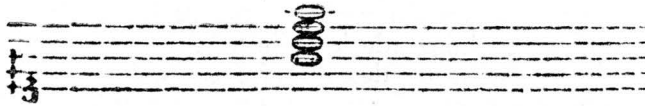
Alberti a produs nedumerire la Viena. El era unul dintre cei mai îndrăgiți claveciniști ai vremii sale. *Acordurile frînte* (figurate, n.t.) pe care le-a inventat, au dat multă vreme de lucru clavecinișților, anchilozîndu-le mîinile. Alese cu grijă, motivele sale erau adesea foarte cantabile și acopereau unele greșeli ale acompaniamentului; întrucît a studiat însă mult prea puțin natura clavecinului, sau mai bine-zis, trudea pe dibuite fără să aprofundeze esența sonoră a instrumentului, succesul său nu putea fi de durată. Publicul indus în eroare a trebuit să se dumirească el însuși și să observe prejudiciul cauzat adevăratei arte claveciniste prin digitațiile sale greșite. Un asemenea acord frînt pune în mișcare trei degete și încordează două. Cine nu pune în mișcare întreaga mînă, așa cum a făcut-o Bach, nu merită să facă vreodată epocă în pianistică.

Buxtehude este unul dintre cei mai mari interpreți ai fugii, din întreaga lume. Un organist al zilelor noastre s-ar înfiora dacă ar auzi un allabreve* sau o fugă în execuția lui Buxtehude. El execută cea mai simplă temă cu atîta corectitudine, realizează cu ea o țesătură atît de complicată, găsește ieșirea din labirintul astfel creat, cu atîta precizie, încît îl uluiește pe ascultător. Compozițiile sale se caracterizează prin profunzime și prin-

* Vezi capitolul „Termeni de specialitate muzicală". (N.t.)

tr-o scriitură originală. El conferă fiecărui deget o sferă proprie de activitate. Degetele mici ale celor două mîini constituie totdeauna periferia inventivității sale muzicale, iar celelalte opt degete își îndeplinesc cu exactitate propriul lor dans. El semnalează staționarea și înaintarea sunetelor mijlocii cu ajutorul unor apogiaturi foarte mărunte, realizînd astfel o maximă precizie și pricinuindu-i executantului nu mai puține dificultăți. Acolo unde, în accepțiunea de azi, se folosește un simplu arpegiu, el îl conturează cu maximă precizie, prin pauze și puncte, astfel:

Stil actual:



Arpegiu.

sau:

După Buxtehude:

sau:

Johann Christian Bach, capelmaistru la Londra, este unul dintre fiii nemuritorului Sebastian Bach. Datorită şederii sale îndelungate în Anglia, el e supranumit „Bach englezul".

Nimeni nu a mai manifestat pînă la el o asemenea maleabilitate a spiritului, o asemenea acomodare la genius seculum, nimeni nu a subjugat, în aşa măsură, profunda teorie nestatornicei melodici a vremii. S-ar părea că şi-a propus să-i dovedească fratelui său din Hamburg că poţi fi mare chiar dacă accepţi spiritul de rînd al poporului. Rezultatul a dovedit că acest Bach nu avea dreptate, căci spiritul său a suferit sub cătuşele acomodării. El a îmbrăcat înalta teorie suptă din măduva marelui său tată în vălul de argint al gustului modei — o gigantă învăluită într-un fileu subţire! Italia a putut să-l admire multă vreme, dar pînă la urmă el a fost învitat la Londra pentru a ocupa postul de capelmaistru. Stăpînea cu măiestrie toate stilurile. Ceea ce cînta despre el un poet englez, se adeverea întocmai:

Bach stătea pe a Olimpului culme,
Cînd Polihimnia de el s-a apropiat.
Cu braţele-i de-argint
Ea l-a cuprins, şi zise:
Ale meu eşti pe deplin!

Foarte riguroase, *lucrările sale bisericeşti* au totuşi o oarecare mină lumească purtătoare a prevestitorului iz al viitoarei descompuneri. *Operele* sale compuse în Anglia, Italia şi Germania trădează toate un spirit de suveran în domeniul muzicii. Acest Bach putea să fie tot ce ar fi voit, şi era comparat pe bună dreptate cu Proteu* din legendă. Ici susură ca apa, ici pîlpîie ca focul. Cu toată facilitatea datorată gustului modei, spiritul de titan al *tatălui* său se face simţit pretutindeni. — Aşa se întorcea acasă, cu hainele rupte, şi fiul rătăcitor. Tatăl îi căzu de gît şi plînse: „Şi totuşi eşti fiul meu!"

---

* Divinitate în mitologia greacă, înzestrată cu capacitatea de a lua mereu alte înfăţişări. (N.t.)

Fratele său din Hamburg îi scria adesea: „Nu deveni copil!" El răspundea însă totdeauna: „Eu trebuie să mă bîlbîi, ca să mă înţeleagă copiii."

Diversele sale sonate pentru clavecin, pe care le-a dat publicităţii la Londra, dovedesc că acest om extraordinar putea scrie şi în stilul profund al tatălui şi al fratelui său din Hamburg. Este cunoscută mai ales o sonată în *fa* minor, care rivalizează cu cele mai bune şi mai riguroase lucrări ale genului.

Bach s-a dovedit aproape la fel de inspirat în toate genurile stilului muzical. El a lucrat pentru *biserică*, pentru *teatru*, pentru *cameră*. A compus opere tragice şi comice, *balete* serioase şi umoristice. Cursivitatea firească a ideilor, melodiile graţioase, bogatele sale cunoştinţe instrumentale, surprinzătoarele inflexiuni modulatorii, minunata prelucrare a duetului, corurile festive şi o deosebită măiestrie în stilul recitativului caracterizează operele sale serioase. El a scris multe asemenea opere în Italia, Anglia şi Germania, opere care sînt reprezentate şi astăzi cu cel mai categoric succes. În zadar vom căuta în aceste opere focul unui Jomelli sau profunzimea armoniilor fratelui său din Hamburg; firescul şi simplitatea lor suplinesc cu prisosinţă această lipsă. *Delicateţea şi amorosul* expresiv îi reuşeau mai bine decît tragicul sublim.

Muza sa umoristică are multe idei fericite; ea e mai curînd şăgalnică decît capricioasă, motiv pentru care operele sale comice nu au fost niciodată gustate prea multă vreme la Londra. *Baletele* sale sînt excelente în oricare dintre cele două genuri, şi tălmăcesc pe deplin sensul limbajului de gestică.

Lucrările sale bisericeşti nu sînt lipsite de măreţie şi religiozitate. Unele misse, pe care le-a compus pentru Roma şi Neapole, au stîrnit în aceste oraşe admiraţie generală. A compus şi pentru Londra cîţiva psalmi în cel mai autentic gust antic. Te Deum laudamus compus de el este unul dintre cele mai frumoase din cîte posedă Europa.

Fugile și corurile le elabora cu multă artă, fără să cadă însă în pedanterie. *Concertele și sonatele sale pentru clavecin*, cu și fără acompaniament, se numără și acum printre lucrările preferate ale publicului. Bach cînta cu măiestrie la clavecin, deși nu cu aceeași forță magică ca tatăl sau fratele său din Hamburg. În Anglia însă nu îl întrecea nimeni. Datorită structurii sale amoroase, el năzuia mult spre aplauzele doamnelor, fapt care explică în mare măsură caracterul său muzical. Mularea sa după gustul modei, atitudinea uneori prea îngăduitoare, condescendența sa amabilă atunci cînd scădea entuziasmul, cochetăria care se potrivea atît de puțin cu marele său spirit, facilitatea adesea apoasă din compozițiile sale, deși prin natură era înclinat spre dificil — toate astea se datorau dragostei sale excesive pentru sexul feminin. Era adoratorul doamnelor engleze. *Simfoniile* sale sînt ample și mărețe, pe măsura cerințelor acestui gen componistic și sînt mult mai convenabile pentru persoanele particulare decît simfoniile lui Jomelli.

Bach a fost unul dintre cei mai fructuoși compozitori din cîți au trăit vreodată. Numărul lucrărilor sale e incredibil de mare, iar conținutul lor muzical, neobișnuit de variat. Întrucît și-a urmat arar propriul gust, precum și datorită împrejurării că lucrările sale erau scrise mai frecvent de către altcineva decît de către el însuși, puține dintre ele poartă amprenta personalității și originalității sale. De aceea, nici el nu era vreodată mulțumit de lucrările sale, iar după ce cînta îndelung la clavecin, încheia totdeauna cu o fantezie plină de profunzime, pentru a exclama la urmă: „Așa ar cînta Bach, dacă i-ar fi îngăduit!" Acest mare om a murit ca prim-capelmaistru al Londrei în anul 1782, poate înainte ca spiritul său să se fi maturizat pe deplin, căci împlinise abia patruzeci de ani. Întreaga Anglie îl deplîngea, iar patria suspina cu nostalgie în urma marelui său spirit.

Un mare organist din Nürnberg, *Pachelbel*, era un maestru al acestui instrument de cel mai autentic gust. El a compus lucrări de mari proporţii pentru orga cu două sau trei manuale, pe care le punea pe toate în plină mişcare, odată cu pedalierul. Stilul său e vechi, dar robust şi plin de profunzime. Priceperea sa în folosirea pedalei era extraordinară. Stilul legat, aşa-numitul ligato, îl stăpînea în cel mai înalt grad. Pachelbel elabora fugile cu rigurozitate şi autentică vigoare germană. El cînta cu multă măiestrie coralul, atît simplu cît şi variat.

Trebuie consemnat aci că *Nürnberg* e unul dintre primele oraşe germane care şi-a cîştigat merite cu precădere legate de muzica naţională. Din vremuri străvechi există aci minunate instituţii care au îndatorirea de a stimula şi remunera talentul muzical. Oraşul întreţinea un capelmaistru propriu şi aproximativ treizeci de muzicanţi municipali, printre care se găseau adesea oameni care stîrneau admiraţia lumii. Corul vocal avea şi el o componenţă foarte bună. Chiar şi printre oamenii de rînd există un gust muzical atît de natural, încît orice străin simţitor zăboveşte în preajma muzicii lor, cu tăcută admiraţie. În zilele de duminică şi de sărbătoare, străzile oraşului răsună de cîntări. Nicăieri nu există atîtea orgi de casă ca la Nürnberg, căci nicăieri nu se practică într-o asemenea măsură serviciul divin în locuinţe particulare. Acest gust muzical dăinuie aci de mai multe secole încoace. Fiecare biserică are cîte un organist şi un cantor salariat. Bogatele fundaţii ale acestui oraş întreţin elevi coriști, dintre care s-au ridicat uneori mari maeştri. Cu o bucurie plină de recunoştinţă, autorul îşi aduce aminte că datorează acestei instituţii cunoştinţele sale muzicale. Totuşi, cel mai mare merit şi-a cîştigat acest venerabil oraş prin faptul că întreţinea artişti, constructori de instrumente, care făureau cele mai excepţionale instrumente şi mai inventau şi altele noi. Primele *clavecine* excepţionale au fost con-

struite aci de către neuitatul *Glis*. Invenţia *pedalei* o datorăm, de asemenea, Nürnbergului.

Cel mai mare constructor de viori din lume este nürnberghezul *Stainer;* şi azi, viorile nürnbergheze sînt considerate primele şi cele mai bune. În ceea ce priveşte construcţia *instrumentelor de suflat*, acest oraş nu a fost întrecut pînă acum. *Flautele lui Tenner* sînt renumite în toată lumea. Trompetele, tromboanele, cornetele, clarinetele şi fagoturile construite aci au o durabilitate mare şi un sunet pătrunzător. *Orgile*, mai cu seamă, care se construiau cîndva la Nürnberg, serveau drept modele pentru întreaga Europă. În Sebalderkirche, Lorenzerkirche, Frauenkirche, precum şi în alte biserici, se găsesc orgi minunate, cu un ton metalic şi dens, lucrate admirabil, mai ales în ceea ce priveşte pedalele. Pe scurt, Nürnbergul poate fi numit, pe drept cuvînt, un oraş german al muzicii.

Marii maeştri în muzică, pe care i-a dat acest oraş, sînt următorii:

Fischer — unul dintre cei mai renumiţi violonişti ai vremii sale — excela în execuţia pasajelor neobişnuite, pe care le realiza cu maximă rapiditate, corect şi fără greşeală. Spiritul său înclina mult spre comic. Ştia să imite toate păsările, realizînd iluzia în aşa măsură, încît se confunda cu cîntecul privighetorii, trilul ciocîrliei, al canarului, strigătul pitpalacului sau ţîrîitul greierului. Compoziţiile sale nu reuşesc să spună prea mult, întrucît capriciile unui cap atît de original ar fi putut fi cu greu fixate.

Drexel este unul dintre cei mai buni elevi ai marelui Sebastian Bach. El cînta la orgă cu multă vigoare, cu o excepţională stăpînire a registrelor şi compunea cu pricepere pentru instrumentul său. Stilul fugilor sale nu era profund, ci uşor şi inteligibil. Alegea pentru fugile sale, de obicei, o temă cantabilă, reuşind astfel să le confere graţie — calitate care, după cum se ştie, lipseşte celor mai multe fugi. Cunoştea solid contrapunctul, doar învălmăşeala modulaţiilor îi obosea prea devreme

mîna. Sîntem în posesia multor compoziţii ale acestui maestru, compoziţii care poartă însemnele unui cap excepţional. Pentru muzicianul riguros, motetele şi lucrările sale bisericeşti au poate mai multă valoare decît o pictură salvată din Herculanum*, căci acest om admirabil a scris puţin, dar ceea ce a scris purta marca marilor creaţii.

Löffelloth a fost organistul şi clavecinistul cel mai duios cu putinţă. Caracterul său înclinat spre melancolie îi îndemna inima spre adagio, pe care îl cînta cu multă forţă emotivă. Fiind genial, el nu se integra în nici o şcoală. Favorizat de soartă, el putea călători prin toată Europa şi auzi tot ce era mare în muzică — cu toate astea, el a rămas Löffelloth. Compoziţiile precum şi modul său de a cînta erau atît de neobişnuite, încît descrierea lor e imposibilă. Lucrările sale par să exprime presimţirea morţii apropiate, lacrimi care picură pe o coroană mortuară şi nădejdea temătoare a viitoarei izbăviri. Prin el, tuberculoza a răpit lumii un geniu rar, în al douăzeci şi şaselea an al vieţii. Lîngă patul său de moarte stătea un clavicord construit de Glis. Cu puţine clipe înaintea sfîrşitului, el şi-a scos picioarele uscative din pat, a întins mîinile peste clavicord şi a cîntat cu un farmec indescriptibil: „O Doamne şi Stăpîne, cît e de mare şi de grea . . .“ S-a lăsat apoi pe pat, cu ochii umeziţi de lacrimi, şi muri.

Acest om ar fi întrecut cu siguranţă cu mult pe toţi muzicienii nürnberghezi, ar fi făcut chiar epocă, dacă destinului i-ar fi plăcut să-i prelungească viaţa. Două zile după moarte, el a primit o chemare în Rusia, pentru postul de capelmaistru; dar chemarea sa mai înaltă era cea din ceruri.

Agrell, suedez de origine, a fost capelmaistrul acestui oraş. Era un adevărat artist, dar cu o fire rece; cînta rece, dar corect; compunea rece, dar corect. Era inflexibil în comportare, inflexibil şi

* Oraş antic în Italia, acoperit de lavă în anul 79 e.n. în timpul unei erupţii a Vezuviului. (N.t.)

în modul de a cînta; în schimb, putea să dea cea mai riguroasă socoteală pentru fiecare notă pe care o scria. Obişnuia să spună: „Muzica este o aritmetică camuflată. Dacă aş şterge notele şi nu aş vedea scheletul celui mai precis calcul, compoziţia mea ar fi cu siguranţă falsă." Piesele sale pentru clavecin constituie un exerciţiu admirabil pentru mînă, iar motetele şi lucrările sale bisericeşti sînt adaptate cu extremă rigurozitate la natura vocilor. Avem un stoc bogat de lucrări de Agrell, lucrări care ar trebui să-şi păstreze întotdeauna valoarea pentru cunoscători, întrucît se mişcă pe axa celei mai alese teorii.

Gruber, violonist excelent, este actualul capelmaistru din Nürnberg. Riguroase şi înflăcărate, compoziţiile sale sînt totuşi cam încîlcite. El dă mult de lucru vocilor şi presupune în genere maeştri. Jocul arcuşului său e uşor şi sprinten. El ştie să execute flageoletul cu o asemenea fineţe, încît doar un Friedel îl mai întrece. Stilul său bisericesc se apropie foarte mult de sublim, dar e supraîncărcat de ornamente.

Instrumentistul de forţă suferă în general de greşeala de a dori să strălucească, de aceea compune prea greu pentru instrumentul său preferat. S-ar putea susţine aproape că un mare compozitor ar trebui să cunoască, ce-i drept, toate instrumentele, dar să nu cînte cu măiestrie la niciunul, căci altminteri, din preferinţă pentru acesta, îl scoate prea mult în evidenţă în dauna celorlalte.

Gräf — un excelent trompetist, salvat din ruinele Lisabonei*. Poate că nimeni pînă la el nu a pătruns atît de complet natura acestui instrument. Fără a încovoia trompeta ca Woeggel, el reuşea să obţină orice sunet ar fi dorit urechea sau inima. El cînta la o trompetă de argint şi rea'iza la fel de bine răsunetul intens atît de propriu acestui instrument ca şi extraordinara puritate a

* În 1755, Lisabona a fost distrusă în cea mai mare parte de cutremur. (N.t.)

sunetului. Compozițiile sale pentru trompetă se numără printre cele mai bune din lume, dar ele devin din ce în ce mai rare, căci Gräf a compus puțin. El a murit, căzînd victimă artei sale în timpul unui concert, de hemoptizie, provocată de efortul excesiv al lobilor pulmonari.

Atît *Bischof*, un violonist foarte duios, cît și *Hummel*, cîntăreț cu o puternică voce de bas, nu trebuie trecuți cu vederea în această istorie. La Nürnberg abundă în general vocile frumoase. Fiind o regiune a berii, vocile de bas sînt mai numeroase decît în regiunile viticole.

Editura muzicală din Nürnberg, precum și impecabila gravare a notelor realizată aci constituie alte merite în slujba muzicii ale acestui oraș german care și-a cîștigat dealtfel atributele nemuririi legate de toate artele și științele.

Augsburg

De cînd a devenit sediu episcopal, muzica bisericească a acestui oraș a cunoscut o deosebită înflorire, firește sub semnul inegalității, dar ea făcea totdeauna cinste episcopilor.

Augsburgul a fost a treia localitate care a introdus *cîntarea bisericească*. Pe parcursul mai multor secole, atît vesperalele, cît și corurile se bucurau aci de o componență foarte bună. Și azi se mai execută aci lucrări corale din acele venerabile vremuri străvechi, spre deplina încîntare a urechii și a inimii cunoscătorului. Aceste coruri sînt pătrunse de înălțătoarea văpaie a evlaviei. Cîntarea e adesea enarmonică, dar orga sau un pozitiv* portabil amplasat în mijlocul corului dau cîntului variație și amploare.

După cum se știe, reforma a scindat acest oraș în două, producînd așa-numita paritate. Luteranii au introdus *cîntarea bisericească* în limba ger-

* Orgă mică. (N.t.)

mană, la fel ca ceilalți frați de credință ai lor. Au făcut-o însă cu atîta entuziasm, încît ea poate fi comparată cu cea a celor mai importante orașe germane. Și astăzi, această cîntare mai poate fi auzită în biserica Desculților în deplina ei autenticitate. Un director muzical bine salarizat, avînd în subordine cantori și muzicieni municipali, conduce muzica corală și figurală a protestanților. Augsburghezii îi alegeau pe acești directori totdeauna dintre oamenii cei mai destoinici.

Seyffert face parte fără doar și poate dintre muzicienii de frunte ai secolului nostru. El s-a format la școala marelui Bach-hamburghezul, precum și la cea a orchestrei berlineze, sub ochii lui Graun. A plecat apoi la Veneția, unde a stîrnit admirația generală datorită vastelor sale cunoștințe de armonie. Cu această cultură temeinică, el s-a întors în patrie, unde a murit în al treizeci și treilea an al vieții, ca director muzical. El a fost nu numai un clavecinist german riguros, fiind socotit de însuși Bach ca unul dintre cei mai buni elevi ai săi, ci s-a dedicat compoziției cu atîta succes, încît în răstimpul scurt al vieții sale, numele Seyffert răsuna prin întreaga Europă.

Era născut pentru muzică. Fluiera și căuta mereu melodii, oriunde se ducea; astfel se explică varietatea melodiilor sale. El a scris mult, dar nu se repeta niciodată. Era totdeauna inedit. Seyffert îmbina în mare măsură rigoarea cu grația. Făcea față oricărui stil, căci obișnuia să spună: „Cine nu știe totul, nu știe nimic." Capodoperele sale sînt:

1. O operă *italiană*, compusă la Veneția, oraș în care ea se mai reprezintă și acum în fiecare an. Cantabilitatea acestei opere, acompaniamentul instrumental plăcut, noutatea liniilor melodice, corectitudinea armoniilor, modulațiile surprinzătoare i-au adus acea admirație unanimă în Italia. Seyffert înclina pe atunci mult spre comic, ca mai tîrziu să predomine tragicul în caracterul său muzical.

2. Un *oratoriu-pasiune* pe textul poetic de Kraus. În acest oratoriu abundă trăsăturile de geniu. Ce idee, să-l înfăţişeze pe Iuda disperat şi dezlănţuit de o mînie nestăpînită, care îi va aduce moartea! Corul „Inima îmi sîngerează . . ." este unul dintre cele mai minunate coruri din cîte avem. Orice emoţie a ascultătorului, precum şi orice intensificare sau calmare a clocotului inimii, orice pîlpîire a sentimentului atît de intim de evlavie e indicată în acest cor cu o artă şi o înţelepciune indescriptibile. Nici un alt muzician nu a reuşit să surprindă şi să redea mai bine ca el cele mai tainice emoţii. Din dorinţa de a fi nou, el devenea totuşi uneori lipsit de profunzime. Astfel, de pildă, iniţial, în acest oratoriu, Hristos era condus la mormînt cu trompete în surdină. Greşeala a fost însă de îndată înlăturată prin introducerea unui cor pătruns întru totul de culorile sinistre ale mormintelor. Acum vocile solistice nu mai jelesc, nici nu mai cîntă, iar acompaniamentul instrumental e prelucrat cu profundă înţelegere. Uneori mai devine şi bizar. Astfel, el a introdus iniţial triangluri într-una dintre arii, dar imediat ce a observat că devine ridicol, a înlăturat şi acest neajuns.

3. *„Ino" de Ramler.* Seyffert a reuşit fără îndoială să pătrundă această capodoperă poetică mai bine decît oricare dintre ceilalţi muzicieni. Dacă balanţa de aur a criticii ar vrea să-i cîntărească pe poet şi pe muzician, ea ar pluti cu siguranţă, în *acest caz,* într-un echilibru perfect. Seyffert l-a înţeles pe poetul său cît se poate de complet. Însuşi Ramler şi mai cu seamă marele Bach au situat această lucrare printre cele mai valoroase creaţii muzicale. Momentul cînd Ino se aruncă în mare e inegalabil! Cît de sublime sînt apoi primele ei sentimente ca zeiţă! Cîtă simplitate şi cîtă măreţie e în toate! Declamaţiile şi recitativele sînt neîntrecute, iar başii sînt atît de minunat cifraţi, încît ar trebui să-i servească drept model tînărului muzician — cum desenează pictorul antichităţile. El conferă *cîntului* o frumuseţe pentru

care limba noastră nu are încă cuvinte. *Afectuosul* constituie desigur principala trăsătură a caracterului său, dar melodiile sale mai sînt înfrumusețate și de o anumită glorie, care ar pierde prin orice descriere. Dacă Seyffert ar fi dispus de o orchestră mare, el ar fi făcut desigur epocă în muzică. Dispunînd doar de batalioane, el a învins armate; ce ar fi făcut el, dacă ar fi dispus de armate? — Oricît de chiorîș îi privesc catolicii pe protestanți la Augsburg, acest Seyffert și-a atras respectul și admirația lor. Ei au recunoscut în unanimitate că el nu are egal și au plătit cu bani grei

4. *missele* pe care le-a compus pentru ei. Aceste misse sînt scrise într-un stil de mare profunzime, doar ici colo ele prezintă cîte o panglicuță a modei, din politețe față de contemporanii săi.

5. *Piesele pentru clavecin* ale acestui maestru se numără printre cele mai valoroase ale genului. Ele se bazează pe o temeinică cunoaștere a instrumentului, pun în mișcare amîndouă mîinile, abundă de modulații noi, iar melodiile sînt dintre cele mai încîntătoare. Păcat însă că pînă acum nu toate piesele sale pentru pian sînt tipărite! El însuși cînta în maniera lui Bach și a fost unul dintre cei mai valoroși claveciniști virtuozi ai timpului său.

6. *Simfoniile* sale se impun înaintea altor o mie, prin noutate și prin amploarea armoniilor. Una dintre simfoniile sale cunoscută sub numele *Sfîșie diavo'e, sfîșie*, se pare că nu are egal în lume. Dacă s-ar reprezenta *Doctor Faust*, ea ar produce un efect extraordinar în momentul cînd diavolul pune stăpînire pe Faust.

Pe scurt, Seyffert face parte dintre mințile proeminente ale muzicii germane, doar cîmpul său de activitate a fost mult prea îngrădit pentru marele spirit ce îl caracteriza.

Cursini, un om foarte capabil, e cel mai de seamă compozitor catolic din Augsburg. *Missele* sale se mai execută și astăzi cu un succes răsunător la Augsburg, la Neapole, precum și în alte orașe. Pater Martini le clasifică printre cele mai valo-

roase din lume. Minunatul caracter al acestui om distins se face simţit în toate compoziţiile sale; cîntările sale sînt pătrunse de căldura inimii şi de iubire pentru Dumnezeu Tatăl şi Fiul. Nu realizează nici pe departe înălţătorul stil psalmic al unui Seyffert, dar limbajul inimii sale smerite, rîvna blajină a sentimentului său religios, armoniile sale liniştite, limpezi ca apa Pisonului licărind deasupra nisipului de aur, conferă lucrărilor sale bisericeşti o valoare nepreţuită pentru toate inimile simţitoare. Plînsul Maicii-Domnului sub cruce, viaţa palpitînd în inimă sub lovitura de sabie, năzuinţa spre ceruri a sufletelor pioase, pacea celor morţi în Domnul — iată sentimente ale căror exprimare se include în perimetrul geniului său. Într-un cuvînt el face parte din clasa compozitorilor celor mai impresionanţi din cîţi au trăit vreodată.

Dümmler. Deşi un pasager aerian în muzică, Dümmler dispune de un real talent pentru compoziţie. El cîntă cu gust la *orgă* şi la *clavecin*, şi a compus unele misse şi alte cîteva lucrări de importanţă care îl reprezintă şi îl trădează pe omul capabil. El se învăluie însă în atmosfera confortabilă a oraşului de reşedinţă şi e mort pentru restul lumii. Ar putea fi tot ceea ce vrea, dar nu vrea să fie ceea ce ar putea fi.

Stein e o minte muzicală de excepţie, atît ca mecanic, cît şi ca psiholog. Dispune de un gust admirabil. El însuşi cîntă, la nevoie, destul de bine şi cunoaşte tot ceea ce e mare, îndeosebi tot ceea ce se referă la arta clavecinistică şi a orgii; ca *mecanic* însă, se pare că nu are egal în Europa. *Orgile*, *clavecinele*, *pianele* şi *clavicordurile* construite de el sînt cele mai bune din cîte se cunosc. Sonoritatea dublată de fineţe, profunzimea de noblеţe, durabilitatea de frumuseţe — iată marca pe care Stein o imprimă tuturor instrumentelor sale. Totuşi meritul său cel mai mare constă în invenţia minunatului instrument *melodica*. Acesta permite artistului să realizeze cu maximă precizie

confluența dintre sunete, acel mezzo-tinto sau gradarea nuanțelor intermediare ale sunetelor, ba chiar și creșterea și descreșterea intensității fiecărui sunet în parte. După ce tainele acestui instrument vor fi întru totul dezvăluite, clavecinistul se va învecina îndeaproape cu cîntărețul vocal și va face arborii să danseze, ca Orfeu.

Frankfurt

Acest oraș nu s-a evidențiat niciodată prin mari instituții muzicale și nu a reușit să dea la iveală decît puțini muzicieni de importanță. Deși există aci orgi bune și capele de muzică bisericească bine organizate, nu se disting aci nici organiști geniali și nici muzicieni de seamă printre instrumentiști. Dar toate lipsurile acestea le suplinesc *concertele*, care se organizează frecvent în așa-numita Casă Roșie. Puțini sînt marii maeștri care să nu se fi produs aci cînd și cînd, și, cu excepția concertelor hamburgheze, nu există concerte particulare mai rentabile decît cele din Frankfurt. Lolli a încasat odată pentru un singur concert 3 000 de florini. Nu numai dragostea pentru muzică a acestui oraș, ci marele aflux de străini, mai ales în perioada tîrgurilor, le face atît de rentabile și îi atrage pe cei mai mari maeștri; aceste concerte au format gustul muzical al acestui oraș într-o măsură neobișnuită. Educația muzicală nu este nicăieri atît de generală ca la Frankfurt. Chiar și cetățeni de condiție medie oferă copiilor lor, aproape fără excepție, un învățămînt muzical vocal și instrumental. Cu toate astea, în timpul din urmă, gustul a devenit aci într-o oarecare măsură molatic. Ceea ce e mare, profund și sublim e mai puțin gustat decît ceea ce e plăcut, modern, comic, cochet; e urmarea tristă a șederii îndelungate a francezilor în acest oraș german.

Otto, organist mediocru, clavecinist și mai mediocru.

Helferich, un clavecinist al modei, împrăștie flori care înfloresc azi pentru a se ofili mîine.

Kayser este cel mai capabil muzician dintre cei pe care i-a dat la iveală orașul Frankfurt. El s-a expatriat și trăiește în prezent la Zürich. Originalitatea caracterului său se face simțită în toate compozițiile sale, precum și în modul de a cînta la clavecin. Mîna sa e sprintenă, execuția sclipitoare, conturul pasajelor bine marcat, stilul rotunjit și frumos, iar trilul viguros. A compus mult pentru cînt și pentru clavecin și a imprimat fiecărei creații amprenta originalității sale. Rigurozitatea și îndrăzneala, simplitatea și aspirația spre măreț îi caracterizează compozițiile. *Gluck* e idolul său, se pare că e singurul pe care l-a ales ca model, fără ca în felul acesta să-și piardă particularitatea. El a pus foarte frumos pe muzică diferite cîntece de Gellert, precum și unele de Cramer și Klopstock, atît pentru biserică, cît și pentru persoane particulare. Foarte reușite sînt și cîteva cîntece pe textele prietenului său intim Goethe. Cu toate astea, el a făcut puțină senzație în Germania. Îi lipsește grația, agreabilul și ușurința melodiilor. Compozițiile sale sînt adesea necomunicative și sumbre, ca și cum ar voi să spună contemporanilor săi: „sînteți proști, de vreme ce nu mă preferați pe mine". Sîntem în posesia cîtorva frumoase *studii* despre muzică scrise de mîna acestui om. Stilul său e original, însuflețit de emoții puternice, plin de gînduri juste și mari, dar cam monoton în ceea ce privește gustul. Nici ca poet nu e de neglijat, dar în toate realizările sale se recunoaște un spirit care afectează originalitatea, se zbate în căutare de idei noi, și care își atinge întotdeauna doar pe jumătate scopul. El păstrează legătura cu cei mai capabili oameni ai Germaniei, și e foarte posibil ca în acest cerc strălucitor să i se pară că e mai mare decît e cu adevărat. Cînd Gulliver de Brobdignak s-a întors acasă, el s-a

aplecat sub ușa casei sale, căci credea că printre uriași a devenit cu două capete mai înalt.

Ulm

Acest oraș întreține, de la Reformă încoace, cu cheltuieli considerabile, o orchestră municipală, dintre membrii căreia s-au evidențiat adesea oameni valoroși. Cîntul coral e foarte bine reprezentat aci, iar muzica figurală e dominată de un gust viguros. *Orga* din impunătorul *Münster* (*dom*), poate cea mai frumoasă biserică din Germania, are trei manuale și șaizeci de registre; tonul ei e voluminos și umple toate spațiile boltite ale bisericii. *Schneider*, un organist de renume mondial, a cîntat la această orgă, la începutul acestui secol. Urmașii săi sînt și astăzi muzicieni prosperi ai Germaniei. Lucrările sale sînt compuse cu deosebită rigurozitate și ar putea fi interpretate și azi cu succes la orice orgă. El însuși cînta foarte bine, fiind maestru mai ales al pedalierului. Despre urmașul său *Walter* am relatat, incluzîndu-l în școala saxonă. Succesorul acestuia din urmă este actualul organist *Martin*, care datorează totul studiului și extrem de puțin naturii.

Concertele particulare organizate uneori la Ulm nu au prea mare însemnătate, căci chiar dacă lucrările alese sînt adesea foarte bune, execuția lor lasă de dorit de cele mai multe ori. Urmașii mai sus-menționatului Schneider se numesc acum Sartorius, poate fiindcă sună mai distins. Printre ei se remarcă un violonist foarte bun, format la școala mannheimeză, care s-a produs cu succes în fața celor mai mari curți și orașe germane. Trăsătura sa de arcuș e colosală, iar tonul tăios și voluminos. Păcat că evită trilul, înlocuindu-l doar cu mordente împrăștiate cu nepăsare. *Kleinknecht*, a cărui admirabilă personalitate am prezentat-o în articolul despre Anspach, este și el din Ulm, iar

Nissle, unul dintre cei mai mari cornişti ai noştri, e originar din oraşul ulmez Geisslingen.

Caracterizări ale unor muzicieni celebri.

Ehrenberg, un muzician al curţii din Dessau, a alcătuit cîteva culegeri de *cîntece,* pe care le-a ales din versurile celor mai buni poeţi şi le-a pus pe muzică cu gust. Mai ales cele triste sînt deosebit de reuşite, şi nimeni altul nu ar fi mai capabil să transpună în muzică spiritul unui Hölty. Gînduri sinistre, presimţirea morţii, năluciri cu fantome, într-un cuvînt: *maniera lui Ossian* tradusă în muzică îl caracterizează.

Amîndoi fraţii *Friedel* s-au evidenţiat ca violonişti de mare faimă. Rapiditatea şi frumuseţea interpretării şi mai ales execuţia deosebit de reuşită a flageoletu'ui îi caracterizează. Mai mulţi violonişti s-au format sub îndrumarea lor, astfel încît au creat aproape o şcoală. Păcat că aceşti oameni minunaţi au căzut atît de adînc în imoralitate, încît nu puteau fi introduşi cu cinste în societatea bună. Amîndoi au compus piese foarte frumoase pentru vioară. Compoziţiile lor sînt pline de farmec şi întru totul adecvate instrumentului.

Frick din Durlach este clavicembalistul actual al principelui de Lichtenstein. Pe lîngă măiestria cu care cîntă la clavecin, el mai are meritul de a fi perfecţionat în cel mai înalt grad armonica inventată de Franklin. El cîntă cu inegalabilă duioşie la acest instrument de o adînc impresionantă melancolie; atît de bine, cît o permite mecanismul. Compoziţiile sale pentru armonică sînt pînă acum singurele de acest fel, căci ceea ce a compus Franklin nu are valoare muzicală. Franklin era mai mult mecanic decît muzician, pe cînd Frick era şi una şi alta.

Gluck a fost un om admirat de toate cele trei şcoli ale Europei şi care s-a înălţat la rangul unui

creator de epocă în muzică. El a compus inițial simple piese pentru pian, care au făcut puțină senzație; dintr-odată însă el s-a încumetat să scrie o operă, și a uluit întreaga Italie. *Alcesta* sa a fost reprezentată întîi la Florența, apoi la Veneția și Neapole cu un succes care a stîrnit ovațiile delirante ale publicului. Focul continuu care străbate întreaga operă, îndrăzneala și noutatea componistică, aripile ditirambice ale fanteziei sale, armoniile frumoase, deși nu totdeauna corecte, o temeinică cunoaștere a instrumentelor de suflat, cărora știe să le dea glas la locul potrivit, mult mai frecvent și cu mai mult efect decît alți compozitori — iată trăsăturile de caracter ale lui Gluck în prima perioadă a vieții sale. Apoi dintr-o dată, el a răsturnat sistemul său de pînă atunci, și a plăsmuit în suflet marele gînd de *a reforma muzica în întregime*. El era de părere că muzica actuală e supraîncărcată de multe ornamente inutile și voia prin urmare să-i ia zorzoanele sclipitoare și să o învește mînteze din nou în haina naturii. Ideea principală a noului său sistem era cea de a *simplifica* muzica pînă la limitele posibilului. Gluck a scris în acest stil nou celebra sa operă *Ifigenia*. Niciodată, pînă atunci, o operă nu a făcut atîta vîlvă ca aceasta. Criticii de artă din Franța și din Germania au răgușit lăudînd-o și dezaprobînd-o, dar atît lauda cît și dezaprobarea erau exagerate. Întregul Paris s-a împărțit în două mari tabere: una, de partea lui Gluck, cealaltă, de partea lui Piccini. Opera lui Gluck a fost reprezentată de douăsprezece ori la rînd cu un succes indescriptibil. Corurile erau foarte asemănătoare cu coralul nostru. Ariile erau cu totul lipsite de ornamente; fără coloratură, fără fermate și fără cadențe, era parcă mai curînd declamație decît muzică. E spre cinstea francezilor faptul că au putut asculta în cîțiva ani de optzeci de ori o muzică atît de simplificată. Se pune totuși întrebarea: oare nu a mers Gluck prea departe în sistemul său? Nu a confundat el declamația cu arioso? Nu a prădat el muzica

de o ornamentație necesară? Polihimnia nu trebuie desigur să se fudulească cu zorzoane sclipitoare, dar nici goală nu trebuie să umble. În lucrarea sa *Biblioteca muzicală*, Forkel a adus atît de multă lumină în această polemică de maximă importanță, cu argumente și contraargumente, încît îi recomand cititorului recenzia sa la *Ifigenia* lui Gluck, prevenindu-l însă să vadă în Forkel un adept prea conștiincios al școlii berlineze, fapt datorită căruia el îl nedreptățește pe marele Gluck. Gluck este fără îndoială unul dintre cei mai mari muzicieni pe care i-a produs vreodată lumea. Ideile sale sînt mari și de largă respirație. Poetul cel mai apropiat de marele său spirit este Klopstock. Gluck a pus atît de minunat pe muzică lucrarea poetică a acestuia *Hermannsschlach* („Bătălia lui Arminius"), încît nici o altă piesă de teatru germană nu e mai presus. Cine l-a auzit pe însuși Gluck, cîntînd-o cu vocea și la clavecin, era cuprins de o admirație entuziastă.

Avea o iscusință cu totul particulară de a instrui cîntăreți și cîntărețe. *Nepoata* sa ar fi fost acum cu siguranță prima cîntăreață a Europei, dacă un înger nu ar fi culeș-o, pentru a o duce în ceruri pe brațele sale. Deși era atît de mare în stilul tragic, Gluck a lucrat din cînd în cînd cu succes și în cel *comic*, dar sufletul său de gigant nu suporta multă vreme haina arlechinului. Acest om excepțional a mai scris în limbile franceză, velșă și germană diverse *studii* despre muzică, care dezvăluie și ele spiritul său înflăcărat și cunoștințe muzicale bine aprofundate. Cititorul să compare cele spuse aci cu ceea ce a scris Riedel despre personalitatea lui Gluck.

Haydn. Acest compozitor de mare geniu a făcut epocă în timpul din urmă alături de *Mozart*. El este actualul capelmaistru al principelui Esterhazy și e îndrăgit de întreaga Germanie. *Missele* sale respiră un spirit elevat, o cunoaștere temeinică a legilor muzicii și o inimă simțitoare. *Simfoniile* sale sînt pe drept îndrăgite în întreaga Europă,

fiind compuse în cel mai autentic stil simfonic, pot fi ușor executate, sînt adesea pline de înflăcărare, iar dispoziția lor spirituală e cu totul originală. Datorită *lucrărilor sale pentru pian*, Haydn a devenit în sfîrșit favoritul tuturor cunoscătorilor din domeniul muzicii. Ele se disting nu numai prin rigurozitatea compoziției și prin perfecta adaptare la instrumentul căruia îi sînt destinate, ci și printr-o neobișnuită frumusețe a melodiilor. Fiecare adagio, largo, andante, cantabile, rondo, precum și variațiunile sale s-ar părea că i-au fost insuflate de însăși zeița Harmonia. În Germania au fost compuse pînă acum puține lucrări atît de instructive pentru executant, atît de plăcute și distractive pentru ascultător. Omul genial îl aclamă, iar cel obișnuit îi soarbe extaziat sunetele.*

Himmelbauer este un violoncelist de importanță, extrem de plăcut și lipsit de orice orgoliu artistic, un om cu cea mai deschisă și afectuoasă inimă. Nimeni nu conduce arcușul cu atîta calm și degajare ca Himmelbauer. El execută cele mai dificile pasaje cu extremă ușurință, dar efuziunea inimii sale e rezervată mai ales cantabilității. Duioșia expresivității sale, fermatele sale plăcute și mai ales marea sa forță în gradarea nuanțelor intermediare (mezzo-tinto) au fost admirate de toți cunoscătorii și ascultătorii. El a compus puțin pentru instrumentul său, dar acest puțin are cu atît mai multă valoare. Originar din *Viena*, Himmelbauer trăiește în prezent la Berna.

Hofmann este un compozitor de simfonii cam învechit, care era însă acum douăzeci de ani încă unanim îndrăgit. El nu merită de fapt această soartă, căci simfoniile sale conțin adesea părți minunate și idei mari. Spre părere de rău însă, moda nu tiranizează printre artiști pe nimeni mai mult ca pe muzician!

Hofmeister este unul dintre compozitorii cei mai noi, ale cărui piese de galanterie muzicală au avut

* Pînă în anul 1784 (editorul).

mare succes datorită hainei lor elegante foarte la modă. Simfoniile sale au o cantabilitate fluentă și împrăștie adesea scînteile unui autentic foc muzical. Se pare însă că studiul său nu e destul de aprofundat, pentru a se putea impune atenției multă vreme.

Boemianul *Jarnovick* a fost considerat vreme îndelungată cel mai mare *violonist* al Parisului. Rapiditatea sa e incredibilă, trăsătura arcușului degajată, iar tonul substanțial. Geniul său înnăscut pentru vioară îi permite să rivalizeze cu un Lolli sau Cramer. A compus mult pentru instrumentul său, cu profundă înțelegere și cu un autentic gust. Întreaga Europă a recunoscut valoarea acestui mare muzician.

Körber — un foarte bun cornist secund. El interpretează corect și cu farmec atît lucrările altora, cît și pe ale sale proprii. Nu e prea riguros în compoziție, dar scrie în spiritul instrumentului său.

Lang este un muzician cu adevărat admirabil și îndrăgit pretutindeni. El și-a dobîndit renumele în mai multe specialități, dar mai ales piesele sale pentru pian sînt foarte mult căutate în toată Germania și executate ici și colo cu un succes mereu crescînd. Concertele și sonatele sale nu sînt deosebit de dificile, nici nu conțin o gîndire profundă, dar se disting prin melodii frumoase și pasaje pianistice strălucite. E de mirare cum a putut Lang să compună piese pentru pian atît de frumoase, de vreme ce el însuși cînta mediocru la acest instrument.

Myslivecek a fost un compozitor renumit, boemian de origine. El a trăit mai mult în Italia și a compus în această țară *opere* mari, care s-au bucurat de mare succes la Florența, Torino și Genova. În aceste opere cîntul e simplu și impresionant, *ariile* și *cavatinele* se disting prin noutatea motivelor, recitativele prin rigurozitate, iar corurile sînt ample și înălțătoare. El posedă într-un înalt grad arta de a da instrumentelor o asemenea

prelucrare, încît să nu umbrească cîntul. *Piesele sale camerale* sînt şi ele apreciate drept capodopere, căutate şi executate de toate orchestrele europene. Acest artist minunat a murit în anul 1722, la Florenţa, în al treizeci şi optulea an al vieţii. Datorită hărniciei sale, el a lăsat lumii un mare număr de creaţii ale spiritului său.

Nopitsch, un om de mari perspective, e director şi organist în oraşul liber Nördlingen. El cîntă cu măiestrie la orgă şi la pian, interpretarea sa fiind foarte înflăcărată. *Cîntecele*, precum şi *lucrările sale pentru pian* scot în evidenţă un minunat talent pentru muzică.

Riguroase, compoziţiile sale se mai disting şi prin noutate şi idei strălucite. Nopitsch moduleazâ cu îndrăzneală şi cunoaşte contrapunctul simplu şi dublu.

Reineck e un om de o excepţională capacitate muzicală, originar din Memmingen. A compus la Paris o operă comică, pe care însuşi Rousseau a copiat-o şi a onorat-o cu aplauzele sale. Cîntă minunat la clarinet, cunoaşte în acelaşi timp foarte bine pianul şi a observat îndeaproape natura cîntului vocal. *Cîntecele* sale publicate în două volume se numără printre cele mai frumoase şi pot fi văzute mai cu seamă pe pupitrele pianelor sexului frumos. Principala caracteristică a cîntecelor sale o constituie simplitatea şi candoarea, doar rareori îi scapă cîte o mică cutezanţă. *Piesele sale pentru pian* pot fi recomandate însă doar pianiştilor de nivel mediu.

Schobert — un clavecinist neobişnuit de înflăcărat — a dat tonul în Franţa timp de mulţi ani, iar concertele şi sonatele sale mai strălucesc şi acum în cele mai alese cercuri muzicale din Paris. Cunoştea îndeaproape natura clavecinului şi cînta cu deosebită iscusinţă allegro şi presto. În schimb adagio nu îi reuşea, căci nu a studiat îndeajuns clavicordul şi înăbuşea sentimentul, îngrămădind pasaje şi ornamente. Datorită talentului său ieşit din comun, a ajuns să ocupe importantul post de

organist la Versailles. A murit înainte de deplina maturizare a posibilităţilor sale, moartea fiindu-i pricinuită de ciuperci ortăvitoare. Neobositei sale hărnicii îi datorăm o mulţime de lucrări, care se cer însă selecţionate, întrucît multe au fost compuse pentru elevi şi eleve cu o capacitate medie de înţelegere. Iată o stare de lucruri regretabilă care îi determină pe unii mari maeştri să coboare mult sub sfera posibilităţilor lor! Ceea ce a compus pentru el însuşi a fost scris totdeauna în cel mai bun stil şi purta adesea semnele unui suflet înflăcărat.

Fratele său Schobart, în viaţă şi acum, e primul fagotist al Parisului.

Spandauer e cel mai important *prim-cornist* (waldhorn) al timpului nostru. El obţine la instrumentul său cele mai alese şi delicate sunete; totuşi uneori sunetele par a se strivi sub buzele sale, aşa cum se comportă cornul dealtfel totdeauna în registrul acut. Acest instrument poate atinge fugitiv sunetele extreme într-un pasaj de scurtă durată, dar nu poate întîrzia pe ele prea mult, fără să indispună urechea muzicianului. Spandauer a compus foarte bine şi pe potriva naturii instrumentului său.

Spath a fost dascălul marelui Lolli. Dacă nu s-ar fi lăsat în asemenea măsură pradă unei vieţi cinice şi dacă ar fi iubit mai puţin hoinăreala, acest om ar fi putut juca un rol important printre noi. Trăsătura arcuşului său e minunată, cutezătoare şi profundă, iar interpretarea sa, mai ales în adagio e p'ină de vigoare şi de frumuseţe. În tinereţe, cînta allegro repede şi avîntat, dar cu trecerea anilor, braţele i-au devenit mai rigide. Propriile sale compoziţii au o mină cam învechită pentru vremea noastră, de aceea nici nu prea sînt căutate.

Schwindel este un compozitor îndrăgit şi renumit în întreaga Germanie. A scris pentru vioară. Compoziţiile sale nu sînt dificile, fiind prin aceasta cu atît mai atrăgătoare pentru diletanţi. Exprimarea sa e cursivă, iar spiritul predispus spre o

dulce melancolie. Aşa se explică faptul că a devenit compozitorul preferat al sectei sentimentalilor.

Schönfeld — compozitor de lucrări vocale, care începe să se impună în timpul din urmă. El alege dintre poeziile celor mai buni poeţi ai noştri şi le surprinde sensul adesea într-un mod fericit. Gustul său are însă prea multă duritate, coloritul fiind prea strident, iar sentimentul e adesea redat artificial. *Cîntecele* sale se găsesc împrăştiate prin diverse culegeri muzicale.

Simon, compozitor din Nördlingen, renumit cîndva, a scris mult pentru orgă, clavecin, precum şi pentru biserică. Lucrările sale vădesc o cunoaştere riguroasă a compoziţiei. Acum îmbătrîneşte şi e dat uitării. O mare moştenire l-a depărtat prea devreme de muzică.

Taube e unul dintre primii noştri critici muzicali! El ar vrea să judece orice doar prin calcul şi nicidecum prin emoţie artistică. *Gazeta* sa, precum şi alte scrieri muzicale trădează cunoştinţe aprofundate privind ştiinţa armoniei. Pedanteria şi praful şcolăresc care le acoperă au slăbit impresia pe care ele ar fi trebuit să o producă în patria noastră.

Vanhall este fără îndoială unul dintre cei mai buni şi mai distinşi compozitori mai noi. El a studiat serios compoziţia, are un *stil particular* şi un gust care îi convine oricui ascultător. Întrucît ştia să îmbine cu mult discernămînt şi iscusinţă justeţea armoniei cu farmecul melodiei, nu e nici o mirare că a fost imediat apreciat atît de germani cît şi de italieni. A scris mult, uneori în stil galant, iar de adeziunea specialiştilor în artă a avut parte totdeauna. A murit de turbare.

Esser e un violonist renumit, vădind o deosebită particularitate expresivă. El cîntă la fel de bine adagio ca şi allegro şi foloseşte diverse artificii, cu ajutorul cărora modifică sunetele într-un mod cu totul neobişnuit, producînd efecte dintre cele mai plăcute pentru auz. Astfel, el smulge viorii sale armoniile cele mai duioase, lovind coardele cu un beţişor de lemn în locul arcuşului. Compune

foarte frumos și cu deosebită originalitate pentru instrumentul său. Esser reunește în persoana sa calitățile virtuozului cu toate capriciile acestuia. Astfel, el nu se atinge niciodată de vioara sa atunci cînd nu simte chemarea geniului, căci zice că virtuozul care nu e înflăcărat, nu e decît un simplu mecanic.

Baronul von Dalberg e un muzician amator ca puțini alții, care se poate măsura cu maeștrii. El cîntă foarte bine la pian, are un deosebit talent improvizatoric, iar în compoziție vădește rigurozitate și noutate. *Sonatele sale pentru pian* sînt pline de profunzime și foarte dificile, iar *Rugăciunea Evei* din al optulea cînt din *Messiada*, pe care a publicat-o sub forma unei declamații muzicale, îi dezvăluie frumusețea spiritului. Klopstock e poetul său preferat, de aceea a pus pe muzică, de obicei cu o admirabilă reușită, multe dintre versurile sale.

Ditters, un silezian, e un compozitor de simfonii îndrăgit. Are o manieră cu totul caracteristică ce degenerează însă frecvent în burlesc și comic de rînd. Ascultătorul e silit să izbucnească adesea în hohote de rîs, în toiul torentului sentimental, atît sînt de pestrițe imaginile pe care le amestecă el în tablourile sale muzicale. O operă comică ar putea să-i reușească mai bine ca oricui, căci în ceea ce privește ridicolul, el nu dă greș niciodată.

Forkel este unul dintre cei mai mari *teoreticieni* ai timpului nostru și unul dintre scriitorii muzicali eminenți. Lucrarea sa critică *Biblioteca muzicală* conține scînteile celor mai juste observații, totuși adesea critica sa tinde să devină rece și inflexibilă. Astfel, considerînd școala berlineză drept școală predominantă, el e nedrept față de alte școli. Așteptăm o „Istorie a muzicii" de el, și cu siguranță el nu ne va înșela așteptările. Datorită deosebitei sale erudiții muzicale, a bogăției de materiale ajutătoare de care dispune la renumita bibliotecă a universității din Göttingen, precum și datorită vigurosului său stil german, el este cel mai indicat

dintre toți ceilalți scriitori să întreprindă o lucrare de o asemenea importanță.

Forkel este în același timp și unul dintre cei mai buni claveciniști ai noștri, adept neabătut al școlii lui Bach. Compozițiile sale vocale și instrumentale nu sînt însă prea semnificative, vădind prea puțină înflăcărare, prea puțină cursivitate a cîntului, iar modulațiile și armoniile sînt adesea lipsite de îndrăzneală.

Von Eschstruth este unul dintre compozitorii cei mai agreabili de cînt vocal. Cîntul e, în lucrările sale, plin de noblețe, de foarte multă autenticitate expresivă, iar armoniile sale se disting prin puritate și vigoare. Acompaniamentul instrumental variat prin schimbarea poziției între voci, cu menținerea melodiei în contrapunctul dublu, sporește mult frumusețea cîntărilor sale. Tinerețea și entuziasmul său pentru muzică constituie pentru noi promisiunea că vom mai avea parte și de alte produse ale minunatului său spirit.

Eckard, originar din Augsburg, este un mare pianist. El a trăit mulți ani la Paris, unde a cîștigat bani și prestigiu. Stilul său e viguros și foarte dificil. El nu are egal în *variațiuni*, căci știe să varieze, pe nepregătite, o temă dată, de cîte ori i s-ar cere și în toate tonalitățile. Mîna sa conferă execuției avînt și strălucire, iar digitația îi e ireproșabilă. Fermatele și cadențele sale sînt cu totul inedite și nu vor putea fi imitate prea curînd.

Eckard stăpînește pe deplin *trilul dublu*. Sistemul său nervos e viguros, fără ca prin aceasta sensibilitatea sa să fie cît de puțin diminuată. Datorită acestei împrejurări, el a fost în stare să cînte mai multe concerte și sonate la rînd, fără ca mîna sa să obosească sau să-și piardă elasticitatea, ceea ce merită să fie consemnat, cu atît mai mult, cu cît există azi mai mulți virtuozi care obosesc după un singur concert, din cauza nervilor slăbiți. *Plăceri* în exces, necumpătare în *băutură*, chiar și *enervarea*, lipsa de mișcare, prea mult somn, cafeaua, alimentele prea condimentate au pricinuit

virtuozilor acest neajuns extrem de nefavorabil. Dieta alimentară îl ferește pe Eckard de un asemenea inconvenient; de aceea el va cînta și la șaizeci de ani cu forță tinerească, în timp ce alți virtuozi lipsiți de cumpătare lîncezesc chiar și în al treizecilea sau al patruzecilea an. Eckard a compus foarte mult pentru pian: *concerte, fugi, sonate,* cu și fără acompaniament. El cunoaște foarte bine natura pianu'ui, de aceea lucrările sale merită o recomandare cu totul specială. Unele părți din concertele sale sînt de o vrăjitorească dificultate, astfel încît doar o mînă foarte experimentată le poate executa. Mîna stîngă a lui Eckard e la fel de viguroasă ca și dreapta, de aceea el dă mîinii stîngi, în compozițiile sale, adesea prea mult de lucru. Melodiile sale sînt și ele agreabile, fără să imite clinchetul la modă al brelocuri'or. Modulațiile și armoniile sale nu au noutatea și profunzimea celor de Bach, sînt însă riguroase și firești. Contrar uzanței contemporanilor săi, Eckard stăpînea cu măiestrie arta elaborării fugii.*

Eckard nu compune cu flacăra unui Schobert, o înlocuiește însă cu o profundă rigurozitate. Rousseau, acest clarvăzător muzical, îl situează pe Eckard alături de primii claveciniști ai Europei. Merită să acordăm foarte multă atenție modului cum a dobîndit Eckard această desăvîrșire. El a ales pentru început un clavecin *cu pene,* pentru a exersa realizarea conturului și a-și întări mîna, căci la pianoforte sau la clavicord, mîna obosește mult mai repede. Abia după mulți ani a cîntat la fortepiano, iar abia la urmă la clavicord, pentru a conferi paletei sale carnație, culoare și suflul vieții. *Așa* a devenit Eckard marele om pe care l-a admirat Franța și Germania.

Acest maestru este în același timp și primul pictor de miniaturi al Parisului, dar el practică rareori această artă atît de periculoasă pentru ochi.

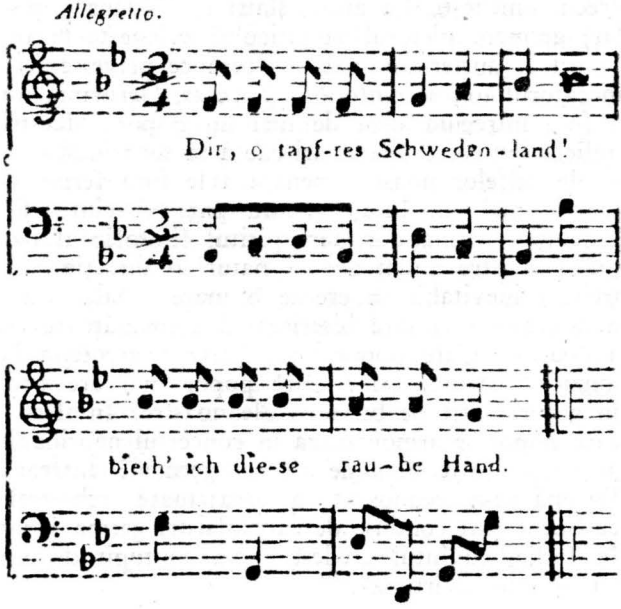
* Am văzut o fugă de el în manuscris, una dintre cele mai valoroase lucrări de acest gen atît de ignorat acum.

Riepel e un renumit pedagog muzical şi un foarte riguros scrib bisericesc. Catolicii ţin missele sale la mare cinste, iar lucrarea sa *Îndreptar în compoziţie,* publicată in folio, e considerată printre compozitori ca fiind clasică. Principiile expuse în ea sînt ireproşabile, stilul e uşor şi inteligibil, iar exemplele sînt alese cu pricepere şi gust.

Din această istorie schiţată a muzicii germane, trebuie să reiasă, chiar şi pentru nespecialist, ideea că *spiritul muzical* e una dintre principalele componente ale caracterului german. Oricît ni s-ar reproşa imitaţia şi deşi este adevărat că nici un suflet nu se mulează mai uşor ca cel german după orice formă, totuşi marea noastră *şcoală muzicală* germană şi-a păstrat originalitatea. Aceasta constă din studiul foarte aprofundat al *armoniei,* dintr-o firească succesiune a tonalităţilor, numită *modulaţie* şi din *melodii* simple îndrăgite de toate inimile. Cîntul german e gustat peste tot unde există urechi omeneşti. La auzul şlaiferului (dans popular) german, piciorul sălbaticului zvîcneşte la fel ca cel al austerului suab. În ceea ce priveşte fermecătorul ton al *cîntecului popular,* Germania nu a fost întrecută încă de nici un popor. Maeştri italieni dintre cei mai mari caută să surprindă cîntecele calfelor noastre, pentru a le fura fermecătoarele melodii. Însăşi natura pare să cînte din gîtlejurile germanilor, iar spiritul filosofic al naţiunii noastre a dat acestei naturi o direcţie care trebuia inevitabil să creeze o mare şcoală. Care popor are o cîntare bisericească asemănătoare cu a noastră? Care popor ne-a întrecut vreodată în muzica instrumentală? Care popor mai are *voci* în general atît de bune ca ale noastre? În sfîrşit, care popor se armonizează în concertul neprihănit al naturii atît de bine ca cel german? Întreaga Europă ne-a recunoscut valoarea; toate orchestrele europene sînt conduse de capelmaiştri germani, iar în Italia, cuvîntul „tedesco" s-a contopit demult cu cuvîntul „virtuoz".

Suedia și Danemarca

Aceste două regate nordice nu au făcut niciodată epocă în muzică. Gustul altor națiuni le-a condus în această artă. Înclinația lor pentru germani e evidentă și prin faptul că, de mai multe secole încoace, nu au existat în statele acestea decît capelmaiștri germani.

Suedia are totuși o cîntare națională. Ea este însă atît de nesemnificativă, distonează atît de mult față de diapazonul naturii, încît, chiar și un singur exemplu l-ar plictisi pe cititor. Ar fi destul să remarc aci că ambitusul cîntecului popular suedez se restrînge la o *cvartă*.

După acest tipar sînt modelate aproape toate melodiile popu'are străvechi ale suedezilor. Dat fiind că în aceste state respiră puternic spiritul *german*, cîntecele noastre populare, cîntările, precum și formele melodiilor noastre au răzbătut pînă la dalecarlieni* și la țăranii, norvegieni. Ceea ce a fost la modă, în muzică, cam la începutul acestui secol, la germani, trece și acum drept noutate în zonele reci ale acestor regate. În anul 1776, *Marșul din Dessau* a mai fost marșul favorit al întregii Suedii. Oricît ar fi de minunat și unic acest marș, el a devenit atît de agonizant la germani, după o vechime de mai bine de cincizeci de ani, încît nu mai face larmă decît prin berării. Dar nu numai acest marș, ci și alte bucăți germane perimate trec în Suedia și Danemarca drept marfă nouă.

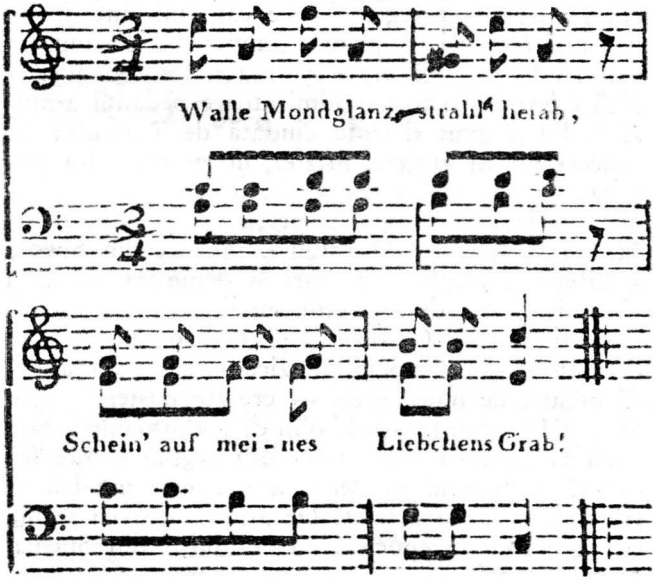
Gustav Adolph a fost primul care a asociat, la Stockholm, *muzica figurală* cu coralul. Capelmaistrul său *Erichsen* a compus și cîntece de război pentru acest rege, cîntece care nu sînt lipsite de spirit; totuși, o primă comparație cu muzica noastră îi spulberă orice încercare. Paradoxala regină *Christina* a fost o admiratoare pedantă a muzicii. Ea a avut dorința ciudată de a asculta un concert în stil *grecesc*. *Mizler*, un german, l-a elaborat cu cea mai mare grijă, a cerut virtuozilor să-l studieze temeinic, iar prețioasa urmare a fost că a fost fluierat. De atunci, muzica din Suedia a suferit multiple schimbări și depindea, în mod obișnuit, numai de capriciile curții.

Pe timpul lui *Carol al XII-lea*, care nu suporta decît toba și trompeta, muzica din Suedia a decăzut atît de mult, încît — credite posteri! — în anul 1715, erau la Stockholm doar doi oameni care știau să citească note. Decedata *regină a Suediei*, o soră a marelui Frederic, a poruncit muzicii să trăiască — și ea a trăit! De atunci, mai cu seamă de la nefericita epocă a suveranității din Suedia,

* Dalecarlia — regiune muntoasă în Suedia centrală. (N.t.)

există la Stockholm o orchestră numeroasă și o operă suedeză, un exemplu fiind magistrala operă *Kora*.

Rămîne totuși o realitate că pe parcursul întregii istorii a muzicii nu s-a evidențiat nici un suedez.

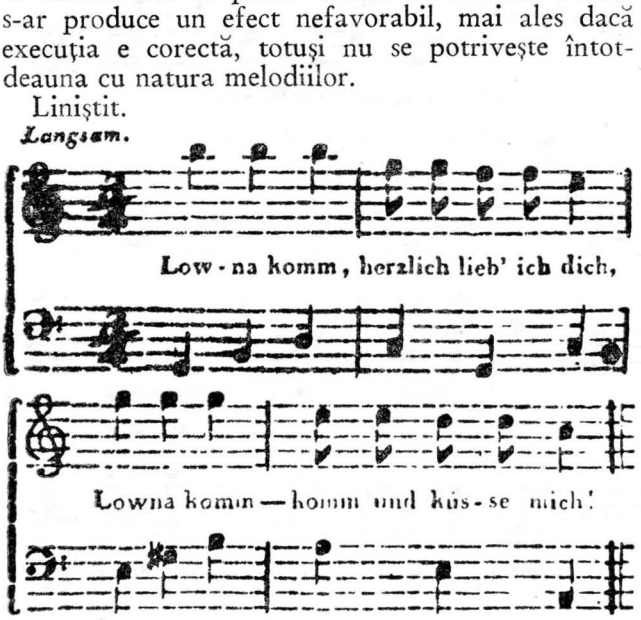
Danemarca și-a cîștigat merite ceva mai mari în privința muzicii. Dacă nu urcăm pînă în vremea *scalzilor**, a căror muzică a fost foarte aspră și războinică, observăm de la Reformă încoace că danezii au fost întotdeauna foarte asidui protectori ai muzicii. Regii lor au emis chiar legi, privind practicarea muzicii în toată țara. Ei aveau orchestre apreciabile și ordonau chiar să fie angajați în tot statul cantori și cornetiști municipali, după obiceiul germanilor. Cîntările populare daneze sînt fundamental germane. Doar *islandezii* au o melodie cu totul originală în cîntecele lor populare. Cele daneze circumscriu aproximativ șase pînă la șapte tonuri, încep de obicei în mod minor și se încheie în mod major. Ex.:

* Vechi poeți scandinavi. (N.t.)

Cîntecele lor bisericești sînt și ele pătrunse de același gust. Dar, în timpul din urmă, curentul german a măturat totul, și Danemarca a devenit o provincie subjugată de noi, în ceea ce privește muzica. Marele conte Bernstorf l-a angajat pe *Scheibe*, menționat mai sus, în calitate de capelmaistru, l-a îndemnat pe rege să întrețină o orchestră bună, a cerut să fie reprezentate opere după gustul italian și german, răspîndind astfel muzica bună în toată Danemarca. Ceea ce a dorit nemuritorul *Holberg*, care a fost el însuși un foarte bun muzician, și care cînta cu măiestrie la vioară, s-a realizat sub Christian al VII-lea! Polihimnia a obținut un loc și drept de vot în sanhedrinul* danez, și de atunci muzica daneză se menține cam la aceeași înălțime cu cea germană. Totuși, nici Danemarca — mirum visu! — nu a dat la iveală nici un singur muzician mare; cine a strălucit sau mai strălucește acolo este fie italian, fie german!

* Consiliu cu atribuții deliberative și judecătorești. (N.t.)

Rusia

Muzica națională rusă are, după cum se poate lesne aprecia, multă sălbăticie și asprime. În majoritatea cîntecelor populare, se poate observa că rușii imită strigătul unor anumite păsări care au multă asemănare, ca formă și glas, cu rațele noastre sălbatice. Un popor care se îndeletnicește în unele regiuni, ca de exemplu, Kazan, Astrahan, Kamceatka și Siberia, într-o măsură atît de mare cu creșterea vitelor și e atît de dedat vînătorii, trebuie să fi fost ispitit spre asemenea imitații. Cîntecele lor populare mai au particularitatea de a începe aproape toate în major și de a se încheia în minor. Nu se poate afirma că în felul acesta s-ar produce un efect nefavorabil, mai ales dacă execuția e corectă, totuși nu se potrivește întotdeauna cu natura melodiilor.

Liniștit.

Se poate deduce uşor ce efect oribil trebuie să fi produs o asemenea muzică cîntată de un polc de cazaci, după cum e greu de înţeles cum putea aşa ceva să le placă tinerelor rusoaice.

Petru cel Mare a fost primul care, în călătoriile sale, a început să guste muzica străină. El a adus în Rusia mulţi instrumentişti suflători şi a introdus în cele mai multe dintre regimentele sale *muzică de război* germană şi turcă. Împărătesei *Ecaterina I* i-a fost însă rezervat să transplanteze în Rusia şi muzica mai aleasă. Ea a îmbinat în primul rînd muzica figurală cu cea vocală şi întreţinea o orchestră foarte bună, compusă în mare parte din germani.

Sub *împărăteasa Elisabeta*, muzica s-a ridicat şi mai sus. S-a construit un teatru de operă, iar primele opere în limba rusă şi italiană au putut fi auzite pe vremea ei. Dar toate astea nu au constituit decît crepusculul în comparaţie cu lumina zilei care s-a ivit pentru muzică sub *Ecaterina a II-a*. Orchestra are acum un efectiv de mai bine de două sute de persoane, printre care se disting în mod deosebit *Paisiello* şi *Lolli*. Nemuritorul *Galuppi* a lucrat şi el pentru teatrul rusesc.

Împărăteasa cîntă ea însăşi la clavecin, şi este o admiratoare entuziastă a muzicii. De la o vreme, ruşii au început, se pare, să se dedice cu oarecare succes studiului muzicii, totuşi pînă acum nu s-a ivit printre ei nici un maestru. Tot ce străluceşte în Rusia este, fie *italian*, fie *german*. Împărăteasa îi plăteşte într-un mod extraordinar pe muzicieni. Lefurile din orchestră se ridică la sume între 1 000 şi 10.000 de ruble.*

---

* A se citi în *Noutăţi muzicale* de Hiller, studiul său excelent „Despre starea muzicii în Rusia".

Polonia

Melodiile populare ale acestei naţiuni sînt atît de maiestuoase şi în acelaşi timp atît de încîntătoare, încît întreaga Europă le imită. Cine nu cunoaşte alura sărbătorească şi impunătoare a aşanumitelor poloneze? Cine nu cunoaşte cîntul ca de cimpoi, uşor nazal, al polacilor? Atît cîntecele, cît şi dansul lor se numără printre cele mai frumoase şi mai fermecătoare ale tuturor popoarelor.

Polonezul cîntă cu deosebită iscusinţă la *fluier, trompetă şi corn.* Polonezii ţin însă cu atîta îndărătnicie la gustul lor, încît pot fi foarte greu instruiţi într-o orchestră modernă. În nici o ţară, cu excepţia Angliei, nu există un număr mai mare de orchestre mai mari sau mai mici, ca în Polonia. În anii şaptezeci, un călător demn de crezare a făcut remarca potrivit căreia Varşovia găzduieşte mai bine de o mie cinci sute de muzicieni salariaţi. Acest lucru e uşor de înţeles, dacă avem în vedere faptul că Varşovia constituie punctul de confluenţă al tuturor mai-marilor polonezi, care, din mîndrie şi patriotism, se străduiesc să se întreacă între ei, în ceea ce priveşte dragostea pentru muzică. Regele însuşi, un mare cunoscător al muzicii, întreţine o orchestră de aproximativ şaptezeci de persoane, pe care o conduce *Schröder,* o minte excepţională de muzician. Operele sînt reprezentate aci cu aceeaşi splendoare ca în oricare oraş princiar din Europa. Uneori, orchestra acestor reprezentaţii număra cinci pînă la şase sute de persoane, întrucît pentru un asemenea scop cei mari obişnuiesc să-şi împrumute muzicienii.

Toată Varşovia răsună, an de an, de concerte şi de muzica din casele particulare. Toate bacanalele sînt încununate de muzică, şi chiar petrecerile populare sînt însufleţite prin cînt şi joc. Nici chiar sărăcia, care apasă acest popor nobil mai mult decît pe oricare altul, nu a putut înăbuşi spiritul lor muzical. Întrucît polonezii se ocupă acum şi de partea teoretică a muzicii, lumea muzicală se poate aştepta incontestabil la importante foloase de pe urma acestui fapt.

Elveţia

De cînd se bucură de pace, acest stat fericit şi-a cîştigat mari merite privind ştiinţele şi artele. S-au evidenţiat aci teosofi, jurişti, medici, filosofi, matematicieni, oratori politici şi bisericeşti, mari poeţi şi artişti. E de neînţeles, cu atît mai mult, de ce tocmai în muzică, această republică a rămas atît de mult în urmă. Istoria cunoaşte doar cîteva nume elveţiene care merită să fie consemnate în analele muzicii. În cantoanele *catolice*, muzica înfloreşte totuşi mult mai mult decît în cele reformate, din ale căror biserici a fost cu desăvîrşire îndepărtată muzica figurală, ba chiar şi orgile. Missele catolice compuse în Elveţia au multă măreţie şi o incontestabilă simplitate. Pînă acum, gustul modei nu a pricinuit aci, în stilul bisericesc, pagube atît de mari ca în alte părţi. Reformaţii se mulţumesc doar cu *psalmi*, dintre care unii sînt scrişi cu o sublimă religiozitate şi într-un autentic ton psalmic. Toţi aceşti psalmi au fost tipăriţi la Basel, şi prezentaţi lumii drept modele ale genului. La Zürich, spiritul muzical e foarte răspîndit în timpul din urmă. Există aci diletanţi care au atins măiestria. An de an se dau aci concerte, în cadrul cărora se produc adesea cei mai mari virtuozi străini, concerte care au reuşit să formeze treptat şi tot mai mult urechea muzicală a elveţienilor. Muzicieni excepţionali zăbovesc adesea mai mulţi ani în Elveţia şi predau în învăţămîntul public al ţării. Compoziţiile elveţienilor nu reuşesc însă să spună prea mult. *Schmidlin* a pus pe muzică *Cîntecele elveţiene* de Lavater, unele dintre ele fiind atît de populare, încît întregul popor le cîntă cu

plăcere. Același Schmidlin a pus atît de minunat pe muzică și unele cîntece bisericești de Klopstock și Lavater, încît, ici și colo, melodiile sale au fost introduse în biserica protestantă.

Meritul lui *Junker* în formarea gustului muzical din Elveția nu a fost deloc neglijabil. Bun teoretician, practicînd el însuși muzica, Junker vădește o pricepere puțin obișnuită în ceea ce privește estetica muzicii. În *Douăzeci și patru compozitori*, el oferă unele opinii ale gîndirii sale mature despre cei mai mari maeștri, iar *Almanahuri muzicale*, precum și expunerea sa *Despre îndatoririle capelmaistrului* i-au asigurat un nume durabil în istoria muzicii. El însuși cîntă cu gust la *clavecin* și la *flaut*, iar expunerea sa din *Repertoriul württemberghez* dovedește că a studiat muzica, așa cum trebuie ea să fie studiată.

La *Berna* se acordă foarte multă atenție muzicii. Sînt întreținuți aci maeștri ai tuturor instrumentelor, maeștri care au modernizat mult gustul muzical al acestui oraș. La Winterthur au fost prezentate unele dintre cele mai frumoase lucrări ale lumii, datorită străduaniei lăudabile pentru muzică a lui Steiner. *Weis* din Mühlhausen se află acum la Londra, fiind unul dintre primii flautiști ai vremii noastre. El realizează la flautele *sale* construite conform invenției noi a lui Tacert, cu maximă puritate, chiar și sunetele critice ale acestui instrument. Vigoarea sa în registrul grav e neobișnuită. Astfel *re* de jos al flautului său e sonor și pătrunzător pentru ureche și inimă.

Întrucît și în Elveția gustul pentru lux începe să ia proporții, muzica va avea și ea de profitat, căci Polihimnia aude sunetul argintului înaintea altor muze, și nimic nu o înspăimîntă mai mult decît sărăcia și neajunsurile.

Olanda

În această republică, muzica a cunoscut o înflorire mult mai intensă decît în Elveţia. Olandezul însuşi nu s-a evidenţiat niciodată în mod deosebit ca muzician, datorită spiritului comercial propriu acestui popor, în schimb, el îi sprijină pe marii muzicieni. La Amsterdam zăbovesc mereu cei mai mari virtuozi, iar publicul participă în număr mare la concerte, chiar şi atunci cînd intrarea costă un ducat. Astfel *Lolli*, foarte admirat în acest oraş, a obţinut odată pentru un *singur concert* peste o mie de ducaţi, după ce au fost scăzute toate cheltuielile.

Întreprinderea editorială *muzicală* din Amsterdam este una dintre cele mai mari din lume, iar compoziţiile bune ale maeştrilor de frunte se plătesc aci foarte bine şi se vînd repede.

Guvernatorul Olandei întreţinea o orchestră foarte bine organizată, compusă din treizeci pînă la patruzeci, adesea chiar din mai multe persoane. Unii maeştri mari, între care şi mai sus-menţionatul *Spandauer*, precum şi *Vañhal*, *Kempel* şi alţii făceau parte din această orchestră, dîndu-i strălucire şi ridicînd-o la rangul de şcoală în artă.

La *Haag* se dau concerte de iarnă de mare strălucire, în cadrul cărora se produc forţe artistice de prim-rang, răsplătite împărăteşte. Încolo, spiritul olandezilor pentru muzică e întrucîtva prea rece, fapt pentru care nici creaţiile lor nu prezintă importanţă. Totuşi aşa-numitul *hollandois*, melodia lor naţională le face mare cinste. Ea are prin înveşmîntarea ei o oarecare asemănare cu rondoul, măsura de $\frac{2}{4}$ alternează însă de obicei cu

cea de $\frac{6}{8}$. Asemenea melodii produc un efect neobișnuit, și anume revelația unui lac de pe malul căruia se vede alunecînd lin o barcă în revărsatul zorilor, și chiar dacă aerul dimineții adie rece, lacul înroșit de purpura aurorei și barca care alunecă constituie o priveliște minunată.

Anglia

Pe această insulă fericită, mare prin diversitatea oamenilor ei, unde bogăția se revarsă din toate colțurile lumii, prin urmare și arta poate fi plătită, muzica a fost totdeauna foarte apreciată, mai cu seamă de la perioada suveranității *reginei Elisabeta* încoace. Parlamentul a fixat un fond de 10.000 de pfunzi pentru întreținerea unei *orchestre regale*, care a fost totdeauna dotată cu capelmaiștri excelenți, buni cîntăreți și virtuozi excepționali ai tuturor instrumentelor. Și totuși e de neînțeles, de ce Anglia nu a creat niciodată o *școală muzicală*, nu a avut niciodată un mare *compozitor*, nici un *cîntăreț* important, și niciodată un virtuoz excepțional. De aceea le îngînă Klopstock la ureche, cu mîndrie:

Pe cine au ei, ce-n zbor cutezător
Să cînte vrăji ca *Händel*? —
— Aceasta ne ridică *deasupra* lor!

Și totuși Anglia nu e lipsită de cîntare națională. *Baladele* și *cîntecele lor populare*, acum în mare parte culese și publicate cu muzică, au simplitate și demnitate, dar nici pe departe grația italiană sau sensibilitatea germană. Melodia dansului de societate în măsura $\frac{2}{4}$, cunoscută în lume sub numele de *angloise*, este creația acestei mari națiuni. Mișcarea însuflețită a măsurii de doi timpi nu are numai darul de a da aripi picioarelor, căci ea reunește societăți întregi și cercuri pestrițe de oameni, dîndu-le un singur scop.

Orchestrele bisericești din Londra au o componență foarte bună — altceva nici nu ar fi de așteptat la un popor care cunoaște un asemenea aflux

de bogăție. Orga din *biserica sf. Paul* este unul dintre cele mai splendide exemplare ale lumii, și de cînd a fost construită, au cîntat la ea totdeauna maeștri renumiți. Britanicii sînt mari cunoscători ai contrapunctului, fiind în același timp receptivi la orice melodie frumoasă, fără să o poată însă crea ei înșiși. Întrucît sînt, după cum se știe, cei mai profunzi cercetători ai adevărului, ei au mai mulți teoreticieni decît practicieni ai muzicii. *Analizînd* prea mult, ei urmăresc mai curînd înțelegerea scăldată în lumină a realității obiective decît pe cea mai confuză a frumuseții.

Acest popor e al doilea în istorie care a recunoscut importanța muzicii în asemenea măsură încît salarizează în academiile sale profesori de muzică și conferă doctorate în această artă. Acest aranjament a permis ca principiile muzicii să fie cercetate de către ei cu cea mai mare severitate, și doar Germania i-a întrecut pe britanici în această privință.

Newton, acest confident al creatorului, a pătruns în știința *armoniei* la fel de adînc ca și în alte științe. Sistemul său este, ce-i drept, greu de înțeles — dar e mare și adevărat. Nimic nu poate fi mai profund decît cercetările sale privind *acordul*, ceea ce i-a permis să tragă concluzii de cea mai mare importanță.

Pe *Avison* l-a preocupat estetica muzicii. El a dat publicității o carte magistrală, în care tratează *Legătura dintre pictură și muzică*. Studiul celor mai mari capodopere a stat la baza observațiilor sale, astfel încît a surprins parcă pe viu frumusețea. El dovedește cu cele mai convingătoare argumente că, la fel ca pictorul, și muzicianul dispune în arta sa de un contur al său, de un colorit, de clarobscurul său, de un mezzo-tinto, de o carnație, precum și de o perspectivă, care îi sînt proprii numai lui. Argumentele sale sînt indiscutabile și, potrivit unei trăsături specifice poporului său, expuse într-un stil magistral. Comparațiile sale dintre marii muzicieni și marii pictori pot fi

puse alături de paralelele nemuritorului *Plutarh.** Această carte excepțională a fost tradusă în Elveția, atît de frumos, încît poate fi citită ca un original.

Burney, doctor în muzică, și-a dobîndit notorietatea europeană prin *Călătorie muzicală* și mai ales prin *Istoria muzicii*. Călătoriile sale conțin, ce-i drept, o mare bogăție de observații adevărate și întemeiate, vădesc vastele sale cunoștințe muzicale, în schimb concluziile sale sînt prea *britanice*, adică prea cutezătoare și uneori cu totul inexacte. *Ebeling*, traducătorul „Călătoriilor" sale, precum și *Reichardt* i-au dovedit cu fermitate acest fapt și i-au reproșat cu o cutezanță germană erorile și frecventele sale defăimări la adresa unor oameni mari. Burney călătorea mult prea în grabă, ca să fi putut face constatări cu o luciditate filosofică. Cu noi germanii e foarte nedrept. El ne recunoaște doar *dibăcia artistică* și *hărnicia*, contestă însă *geniul* nostru muzical. Întreaga istorie a muzicii infirmă, spre cinstea națiunii noastre, această defăimare.

Istoria muzicii, la care a lucrat timp de douăzeci de ani, adunînd și scriind, conține de fapt o savuroasă paradă de erudiție, pe care o poate dobîndi ușor cel care are mulți bani, însă erorile mișună în ea, opiniile sale nu sînt originale, ci de obicei franceze, iar *simțul său estetic* nu spune prea mult.

Traducerea acestei lucrări aparținîndu-i lui *Eschenburg* a îndepărtat multe dintre aceste greșeli bătătoare la ochi.

Hawkins e unul dintre cei mai mari *profesori în muzică*, acum în viață. El a scris timp de peste douăzeci de ani o *Istorie a muzicii*, apărută in cvarto la Oxford și tradusă deja în limba germană, fiind cu siguranță cea mai importantă lucrare de acest fel, din cîte s-au scris cîndva. Vasta

* Este vorba despre *Viețile paralele* de Plutarh. (N.t.)

cultură a acestui om, bogăția materialelor folosite, întrucît a adunat în decursul întregii sale vieți multe scrieri și instrumente muzicale într-o colecție evaluată la peste o sută de mii de taleri germani, spiritul său de adîncă pătrundere, stilul său succint și mai cu seamă imparțialitatea sa — toate astea îndreptățesc calitatea sa de clasic de prim-rang în *istoria muzicii.*

Concertele din Londra sînt mai populare decît în oricare oraș din lume. Ele se pot împărți în *concerte publice* și *concerte particulare.* Cele publice sînt măreție și se bucură de o participare numeroasă; cine se simte în stare, se produce aci. Dacă ne amintim că *Händel* și *Bach* au condus aceste concerte, am spus destul spre gloria lor. Orchestra regală se compune din șaptezeci pînă la optzeci de persoane, printre care se află maeștri de mare importanță.

Atît la Londra, cît și în provinciile Angliei, există nenumărate orchestre mai mici. Orice milord, orice potentat al comerțului își întreține o curte muzicală proprie, din care fac adesea parte oameni de prim-rang. Artiștii *germani* sînt atît de căutați în Anglia, încît virtuozii noștri s-au repatriat cu sutele, pentru a-și căuta norocul în această țară. *Scena operei* londoneze este una dintre cele mai bogate și bine reprezentate din lume. Cei mai buni compozitori, cîntăreți, cîntărețe și virtuozi ai tuturor instrumentelor se produc în divina sală a operei britanice. Cîntăreața *Gabrielli* a cîștigat în anul 1782, prin prezența ei pe scenă într-o singură iarnă, 30.000 de florini germani. — Am dori acum să ne îndreptăm privirea spre cer și să oftăm, gîndindu-ne la balanța atît de părtinitoare care cîntărește meritele oamenilor. Mulți înțelepți și-au distrus viața în Anglia, în timp ce un duios cîntăreț de triluri arunca banii cu miile. Atît de adînc s-a scufundat și britanicul, acest gînditor european atît de prețuit, în nămolul senzualității!

Editura de partituri muzicale din Anglia e foarte mare. Toţi maeştrii lumii au posibilitatea să se prezinte aci în faţa publicului în condiţiile cele mai tentante, atît cei care sorb ca pasărea lui Jupiter razele soarelui, cît şi cei care sclipesc doar ca nişte licurici.

Franța

În privința muzicii, țara aceasta are o importanță mult mai mare decît Anglia, *prin faptul că a format o școală*. Din cele mai vechi timpuri, gallii aveau o muzică proprie, diferită de cea a altor popoare. Într-adevăr, deși predomina melodia *războinică*, dacă ne referim totuși la instrumentele lor, precum și la cîntul cu care acestea erau asociate, muzica lor se deosebea foarte mult de cea a tuturor celorlalte popoare. E de mare importanță constatarea că francezii au fost cei dintîi care s-au încumetat foarte de timpuriu să adopte în muzica lor *modul minor* ca mod predominant, căci acesta a predispus, fără îndoială, această națiune spre acea moliciune, pe care toate popoarele, ca dealtfel și înțelepții francezi, o semnalau vreme atît de îndelungată la această mare națiune. Astfel generalizat, modul minor înmoaie bărbăția poporului și permite manechinelor să dea tonul.

Cu toate astea, francezilor le revine marele merit de a fi asociat muzica cu *religia*, mult mai devreme decît ceilalți europeni, și de a fi perfecționat mult stilul bisericesc.

Astfel, pe vremea sa, *Carol cel Mare* a adunat cîntările religioase ale grecilor și le-a transformat după gustul poporului său. Urmașii săi la tron au pășit pe aceeași cale strălucită, ridicînd *muzica corală și cea figurală* spre nemuritoarea ei glorie.

Da, francii au fost primii care au instituit pînă și sărbătoarea sfintei *Cecilia* în cinstea muzicii,

artă pe care această sfîntă o iubea foarte mult. De aceea ea a fost ridicată la rangul de *patroană* a muzicii, și din acel timp e sărbătorită în *noiembrie*, în fiecare an, în toată Europa, pînă și în Anglia protestantă. La Paris, în această zi, zeița Armonia poate fi văzută apărînd în toată strălucirea ei pompoasă, iar toate bisericile și sălile de concert răsună de imnuri solemne spre lauda muzicii.

Gallii s-au evidențiat în toate stilurile muzicale și au dat originalitate fiecăruia dintre ele.

Stilul lor bisericesc este foarte contrapunctic, simplu în coruri, dar prea puțin amplu în fugi. Arioso are o anumită mină lumească neplăcută și dăunătoare reculegerii. Bașii sînt însă de obicei foarte bine cifrați, iar instrumentele asigură cîntului umplutura necesară. Totuși, în comparație cu cel german, cîntul lor coral e sărac, mat, și se apropie adesea de cîntecul laic.

La francezi, *stilul operei* începe odată cu marele *Lully* și *Quinault*, acesta din urmă fiind primul libretist al Franței. El cunoștea cerințele muzicii, de aceea scria fluent și armonios pentru compozitor. Nu vom găsi la el idei mari, dar cu atît mai multă duioșie în gîndire și imagini, cu atît mai multă armonie expresivă.

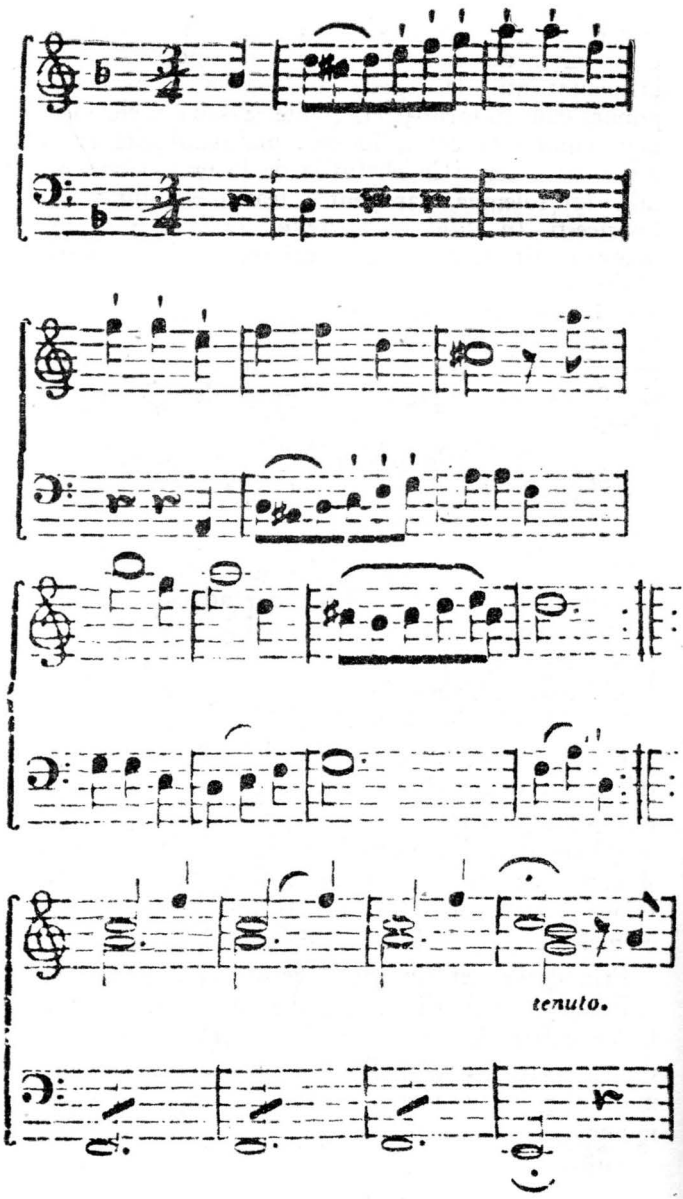
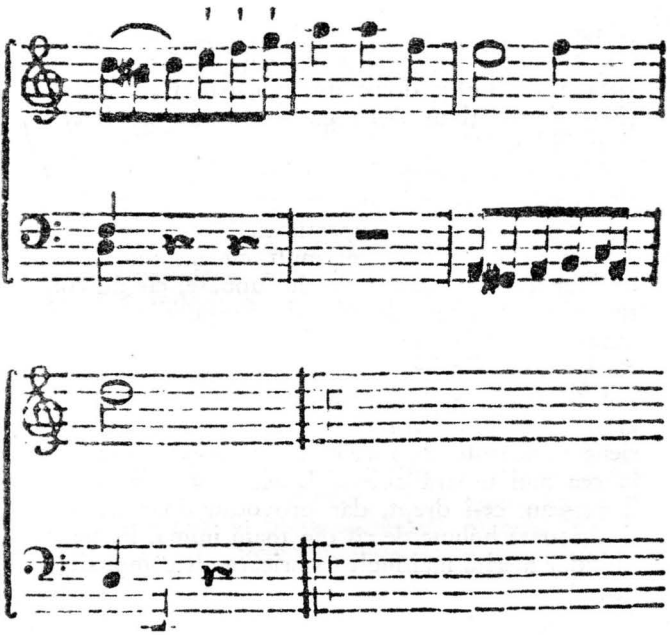
Lully — Orfeul francezilor! El a fost acela care a creat și a îmbunătățit cu adevărat gustul lor național. Italian de origine, el a venit la Paris atît de devreme, încît spiritul său italian a dispărut. Lully a studiat armonia cu o profunzime și hărnicie neobișnuită, dar acest studiu nu a făcut din el un pedant, căci datorită marelui său geniu, el a înțeles curînd că armonia fără melodie nu reprezintă nici mai mult nici mai puțin decît un corp neînsuflețit. El a cutreierat toată Franța, căutînd să surprindă parcă în acest fel sunetele originare ale acestui popor, pe care, înnobilate, le-a introdus apoi în operele sale. De aceea, lucrările

sale produceau un efect puternic, şi nici un alt compozitor din lume nu se poate mîndri de a fi influenţat atît de repede şi de general un mare popor, cum a făcut-o el. Ariile şi şansoanele sale erau cîntate la curte, în cele mai strălucite reuniuni, ba chiar şi în chefurile de la ţară. *Corurile* sale sînt solemne, dar pentru teatru ele sînt prea bisericeşti. *În stilul recitativului*, Lully a fost un maestru atît de mare, încît cei mai mulţi compozitori europeni s-au format şi se mai formează şi astăzi după el. *Ariile* sale sînt, ce-i drept, cam învechite pentru vremea noastră, totuşi e de compătimit acela care nu simte chiar şi astăzi forţa simplităţii lor expresive în pulsaţiile adînci ale inimii sale.

Lully era foarte priceput în ceea ce priveşte *cîntul vocal*. Fiind simţitor el însuşi, ştia să trezească şi sentimentele celor din jur. Cîntul său era, ce-i drept, extrem de simplu — el nu era familiarizat încă cu pasajele şi ornamentele noastre, fermatele şi cadenţele noastre, dar adevărul, naturaleţea, expresivitatea nemeştuşugită suplineau din plin lipsa acestora. Lully a fost maestru şi al *stilului cameral*. Uverturile, sonatele, piesele sale dansante vădesc geniul său muzical inepuizabil.

Lully este creatorul *menuetului*. Mişcarea acestui dans este atît de plăcută, unduieşte atît de lin, înaripînd picioarele într-un dans liniştit, plin de afecţiune şi tacită comunicare în doi, încît, chiar şi numai cu menuetul, Lully a făcut epocă în întreaga Europă. Dacă nu ar fi fost menuetul, în muzică s-ar fi deschis o considerabilă lacună.

Primul menuet (în limba germană, dansul plutirii sau al unduirii) a fost dansat în anul 1663, la Versailles, de către Ludovic al XIV-lea, cu una dintre metresele sale. Trebuie remarcat faptul că motivul primelor menuete a fost conceput în mod minor.

Iată-l:

tenuto.

Vreme de mai bine de cincizeci de ani, menuetul, această mișcare muzicală de maximă importanță a fost turnată în această formă moale, pînă cînd a apărut în patria noastră germană ideea de a se compune menuetele și în tonalități majore. De atunci germanii, și mai cu seamă boemienii, compun cele mai bune menuete din lume.

Lully a compus treisprezece *opere*, multe și minunate *lucrări bisericești* și o mulțime de *piese galante*. În istoria muzicii, numele său se situează, fără doar și poate, printre primele și cele mai importante. După moartea acestui mare om, muzica franceză a făcut o lungă pauză generală. S-au mai ivit, ce-i drept, unii compozitori de importanță, dar îndată ce reapărea pe scenă gigantul spirit al lui Lully, ei dispăreau cu toții ca niște meteori. Atunci cînd, la sfîrșitul regalității, spiritul francezilor a decăzut din ce în ce mai mult și a fost

adusă pe lume *opera comică*, acel produs degenerat, francezii au început să califice gigantica figură a lui Lully drept un monstru. Cei care au creat și întreținut acest gust fals au fost *Grétry* și *Philidor*.

Philidor flecărește în muzică, cum nu a flecărit vreodată în societate un francez. Compozițiile sale sînt extrem de superficiale, total lipsite de substanță; îi reușește cel mult cît un mic cîntecel francez. *Simfoniile* sale sînt apoase; ele nu conțin nici un strop de vin de Burgundia sau de șampanie. *Ariile* sale țopăie ca un dans frivol. *Recitativele*, lipsite de orice sentiment, ca un lălăit de copil, sînt diforme din cauza multiplelor greșeli de ritm. *Corurile* sale sînt debile figuri aeriene străbătute de razele lunii, care se destramă la cea mai ușoară adiere. Unele momente *comice* îi reușeau, ce-i drept, dar provocau doar zîmbete și niciodată hohote de rîs din toată inima. Pe scurt, Philidor merită mai mult ca oricare alt compozitor, să-l

înghită acel hău al întunericului, care e *uitarea!*

Grétry e un om foarte capabil. Dacă timpurile în care a apărut ar fi fost mai prielnice, el ar fi devenit într-adevăr un mare maestru. El a studiat muzica temeinic, împrejurare datorită căreia toate lucrările sale poartă mina *soliditații*. *Operele* sale au făcut, pe bună dreptate, mare impresie asupra națiunii sale, fiind pline de miez și bine scrise. El împletește firul de aur al gustului *italian* cu firele de mătase colorată ale celui francez. Uverturile sale poartă embrionii lucrărilor pe care le preced, și prezintă schița întregului tablou care urmează. *Ariile* sale se disting, de obicei, prin noutatea și fericita inspirație a *motivelor*, printr-un colorit minunat, printr-o bună cunoaștere a posibilităților vocale și printr-un acompaniament instrumental ingenios. Partea viorii e compusă cu multă înțelegere a naturii instrumentului, pe cînd cea a instrumentelor de suflat e mai

puțin reușită. Basii săi sînt, în schimb, plini de viață și de imaginație. Grétry dispune de acel flux și reflux al sunetelor, așa-numitul motus contrarius. Corurile sale se disting prin sărbătorescul lor, iar în redarea comicului nu-i lipsește sarea. Germanii l-au apreciat și ei la justa sa valoare și i-au prezentat lucrările, cu succes, în teatrele lor.

Rousseau, acest mare excentric al istoriei literaturii, joacă un rol foarte important și în muzică. *Dicționarul muzical*, pe care l-a alcătuit, a făcut o îndreptățită mare senzație în lume. Nici un maestru, pînă la el, nu a meditat asupra muzicii cu o asemenea clarviziune filosofică. Reflecțiile sale privind succesiunea și corelația dintre sunete sînt profunde și expuse magistral. El a constituit un dig în calea platitudinii gustului modei, manifestat de către compatrioții săi, întîrziind măcar cu cîțiva ani dezastrul pe care acesta l-a pricinuit. Deși era un mare admirator al gustului italian, el nu era niciodată întru totul adeptul acestuia. Rousseau a fost mai curînd un *eclectic*, căci a grupat formele italiene, franceze și germane într-un tot care ar fi putut fi excelent, dacă un artist l-ar fi întrupat și reprezentat. Nici un scriitor nu a expus pînă acum raționamente atît de juste ca cele ale lui Rousseau despre efectul muzicii asupra inimii omenești, despre înrudirea ei apropiată cu poezia și pictura, despre diversitatea stilului muzical și principalele epoci ale istoriei muzicii, precum și despre natura fiecărei lucrări muzicale în parte. Dar și în această privință, la fel ca și în alte probleme științifice, opiniile sale sînt adesea *paradoxale* și el crede că a făcut destul dacă se abate de la drumul strategic deja bătătorit și gonește ca un cal nărăvaș peste garduri și ciulini. Rousseau *cînta* din gură foarte bine și cu mult sentiment. Acompania cu măiestrie la clavecin, dar nu excela ca solist. Era priceput și în compoziție. Opera sa *Pygmalion* este o lucrare de maestru atît prin text cît și prin muzică, doar

sclavia față de propriul său sistem, nu îndeajuns de probat, e supărătoare. De aceea, această lucrare nici nu s-a impus prea multă vreme nici în Franța și nici în Germania. Gustul unilateral și refuzul de a se mula după gustul propriului său popor nu prezice viață lungă nici unei creații artistice; acesta a fost cazul lui Rousseau.

Diderot, acest minunat *literat* și *poet*, cînta foarte bine la clavecin, și a publicat chiar și o *Teorie a artei de a cînta la clavecin*. El a studiat natura acestui instrument mult mai adînc decît a făcut-o vreodată un francez. Însuși marele *Bach* l-a călăuzit. Plin de entuziasm, Diderot l-a vizitat pe Bach la Hamburg*, a discutat cu el mult despre artă, rectificîndu-și astfel propriul sistem. Teoria sa clavecinistică nu e altceva decît școala lui Bach în versiune franceză. Diderot e un extatic admirator al germanilor. În ceea ce privește arta poetică și muzica, el situează poporul nostru deasupra tuturor popoarelor.

Marchand a fost cel mai mare organist al francezilor. El considera că, atît el, cît și națiunea sa constituie o minune, dar după ce a fost la Berlin și l-a auzit pe Bach cîntînd, aripile orgoliului i-au mai slăbit. Gustul său a suferit atunci o radicală schimbare, și de atunci, el a cîntat în *maniera lui Bach*. *Lucrările sale pentru orgă* sînt profunde, extrem de dificile, adesea înălțătoare, dar uneori prea înflăcărate pentru stilul orgii. Cunoștea foarte bine contrapunctul, în schimb, nu stăpînea îndeajuns arta pedalizării și cunoștea prea puțin registrele.

A compus mult pentru orgă și clavecin. Pentru adevărații cunoscători, lucrările sale vor rămîne totdeauna foarte valoroase. Însuși Bach le aprecia

---

* Diderot purta tocmai atunci blana de samur primită în dar de la împărăteasa Rusiei. Cu o privire plină de veneratie îndreptată spre dascălul său, el a dezbrăcat blana și a atîrnat-o în apropiere de Bach și a zis: „Împărăteasa a greșit, blana vi se cuvine dumneavoastră".

— chiar dacă gigantul se ridica mult deasupra lui Marchand.

Le Grand, acest mare clavecinist, supranumit adesea în Franța, *vrăjitor* muzical, e socotit în patria sa o figură de colos, noi germanii îi atribuim doar măsuri obișnuite. Este adevărat că mîna sa zboară ca o rîndunică, un avantaj pe care îl datorează nervilor săi, dar se pune întrebarea, ce a făcut forța geniului său?

Concertele și sonatele sale, cu și fără acompaniament, sînt minunate. Ele conțin, din plin, vigoare tinerească, elasticitate a spiritului, inflexiuni melodice noi și implicit o digitație nouă, precum și modulații mărețe. Le Grand înaripează tastele clavecinului, dispune de o precizie extraordinară și în același timp de o grație nemaiîntîlnită la un francez. Le Grand a scris numai pentru stilul cameral, dar totdeauna cu multă reușită, căci tot ce scria izvora din experiența sa instrumentală. La Paris i-au fost gravate în cupru treizeci de concerte, cantitate fără egal în lumea artei. Stilul său bisericesc, oricît ar fi de elogiat de către francezi, nu e la înălțime. El *forțează* grandoarea, ceea ce în artă e o monstruozitate.

Concertele din Paris ocupă în lume unul dintre locurile de prim ordin. Așa-numitul *concert spirituel* centralizează tot ce are muzica mai bun. Toate națiunile se pot produce aci, cu toată diversitatea pestriță a gustului lor, fără ca să-i treacă cîndva prin minte vreunui francez să comenteze această situație. Toți principii, și mai cu seamă principele Condé, întrețin orchestre de primă importanță. Parisul mișună de muzicieni, iar Gluck și Piccini au zguduit cu atîta putere mecanismul gustului francez, încît e inevitabilă revoluționarea acestuia sau mai curînd o apropiere de gustul german.

Chanson-ul francez are însă o importanță minoră; de aceea îmi pare de neînțeles cum au putut

armoniștii să umple pagini întregi cu examinarea lui. Măsura de două a patra îl avantajează, ce-i drept, dar niciodată atît cît își imaginează francezii în torentul fanteziei lor. Afară de aceasta, *șlaiferul* german avea această mișcare, înainte ca ea să fi fost examinată și identificată prin teorie.

Aci se încheie scurta noastră istorie a muzicii. Ajunşi la acest venerabil prag al ei, mai rămîne să răspundem doar la următoarele întrebări:

I. Ce am realizat pînă acum?

II. Ce facem acum?

III. Ce mai avem de făcut?

În ceea ce priveşte prima întrebare, orice gînditor va fi de acord că pînă acum s-a realizat în muzică enorm de mult. A fost perfecţionat cîntul vocal, i s-au impus stavili şi legi torentului emoţional, s-a îmbunătăţit acompaniamentul instrumental, iar celui executat la clavecin i s-a dat cea mai bună orientare. Mai mult decît atît, au fost inventate instrumente noi, al căror sunet nu s-a auzit niciodată în lumea antică, au fost create mişcări noi în tonalităţi minore şi majore — într-un cuvînt, a fost descoperit acel canal care permite ca sîngele unei inimi să se verse în cel al altei inimi.

În Franţa a fost intens cultivată orga; cu toate astea, ar fi nedrept să se compare vreodată un organist francez cu priceperea şi arta germanului. Francezul cîntă în tonuri moi, germanul le preferă pe cele viguroase; germanul gîndeşte şi acţionează, francezul acţionează mult, dar nu gîndeşte chiar atît de mult; germanul e rece şi profund laborios, francezul alunecă mai la suprafaţa lucrurilor. Franţa gustă, Germania simte, Italia ornează. Acest proverb mai e valabil şi astăzi şi aruncă lumină asupra tuturor şcolilor muzicale.

Ultimele două întrebări: Care e stadiul actual al muzicii? şi: La ce ne putem aştepta în viitor? sînt de o covîrşitoare importanţă. Le vom elucida.

1. În ceea ce priveşte actualul gust muzical din Europa, trebuie spus că el e cu adevărat mare şi

întrece tot ce s-a gîndit şi scris vreodată despre muzică.

2. Dacă ar apărea astăzi acel *Timoteus*, care l-a fermecat pe Alexandru cel Mare, el ar putea să fie folosit poate doar pentru aplicarea colofoniului pe arcuşuri. Rapiditatea, omogenitatea execuţiei, profunzimea şi sublimul sentimentului, competenţa artistică şi cele mai subtile indicii pentru tot ceea ce mişcă inima şi spiritul au evoluat la noi în aşa măsură, încît grecii şi romanii ar fi uluiţi dacă s-ar pomeni în faţa orchestrelor noastre. Teoria a fost anatomizată pînă la cele mai fine ramificaţii ale venelor şi arterelor ei, cu o asemenea acuitate, încît artistul uluit abia mai poate bîigui întrebarea: „Ce i-a mai lăsat Filip lui Alexandru?"

3. A fost o vreme, cînd se susţinea cu totul nechibzuit că în muzică nu ar mai fi rămas nimic de făcut.

De vreme ce nici o artă nu e mai inepuizabilă decît muzica, de vreme ce sfera armoniei coincide cu universul însuşi, de vreme ce mai sînt posibile nenumărate creaţii componistice, instrumente şi mişcări noi, e evident cît de nefilosofică este o asemenea afirmaţie. Întrucît gustul pentru *comic* ne-a adus multe prejudicii, preocuparea noastră ar trebui să fie aceea de a-l îngrădi cît mai mult şi de a-i face loc din nou celui serios, eroic şi tragic, patosului şi măreţiei. *Stilul bisericesc* trebuie eliberat de mina de cutezanţă spre care a degenerat, iar în ochiul privitor spre ceruri să se citească văpaia evlaviei. Pe de o parte, nu trebuie despicat firul în patru, pe de alta însă, nu trebuie dispreţuită orice teorie; muzica trebuie simplificată, dar nu trebuie gonită în lume dezbrăcată. Va trebui să găsim un ritm nou, pentru ca diviziunile care apar în mod regulat să nu aducă monotonie în muzica noastră. Trebuie, în fine, descoperite noi *piese muzicale*, readuse la viaţă vechile structuri metrice, studiate cu mai multă atenţie melodiile populare. Scînteia geniului trebuie să lumineze com-

poziția și interpretarea — astfel va reveni muzica nu numai la vechea ei demnitate și măreție, dar va atinge în curînd acel punct luminos pe care nu l-a atins niciodată.

Imn

O, muzică, tu sfîntă, de neam dumnezeiesc,
A îngerilor joacă, intimă-a tainelor cerești!
Căzuta omenire amarnic se plîngea,
Spinoasa cale-a vieții talpa că-i rănea,
O lacrimă de sînge printre urzici cădea;
În strai de lebădă atunci tu te-ai ivit
Și dragoste de cîntec *în suflet i-ai sădit.*
Sună atunci și coarda sub trăgător arcuș,
Sună atunci a harfei urzeală de argint;
Și tot atunci puternic trompeta răsună,
Ce nechezat de luptă al cailor purtă.
Sunară-atunci deasemeni răsunătorul corn,
Și șoaptele-i mlădioase a lidicului flaut;
Dar iată cum se-ncinge și-al dansului vîrtej,
Și tînărul atunci se mistuia-n iubire,
Iar tînăra mai pală-n iubire se topea.
În templu, lui Iehova laude-i înălțară,
Răsună-acum trombonul, iar githit și asoor
Și sunet de cimbal i se alăturară.
Și ca un sunet imnul *urcă înspre* Olimp,
Iar psalmul *dus de fulger zbura spre sanctuar,*
Surîse-atunci Iehova cu blîndă îndurare!

Polihimnie *divină, îngăduie-mi să te cînt,*
Precum și tu, în orele sfințirii,
Mi-ai dăruit glas bărbătesc și cîntec de cembal,
Să pot dispune lacrimii să curgă fără stavili,
Văpaia-nsuflețirii atunci să coloreze
Al june'ui obraz;
Să-i smulg candidei fete, atunci cînd mă ascultă,
Suspine de iubire;
Prin cîntul pentru Wodan,
Să pot umfla deasemeni și pieptul bărbătesc —
Îngăduie-mi, cerească Polihimnie

Să nu te profanez nicicînd,
Nici darurile tale fără preț,
Îngăduie-mi să-l cînt pe Iehova —
Care este, a fost și va veni!
— Ție, o, virtute, și ție, o, credință,
Și ție, voie bună lîngă sfințit pocal,
Și ție, da și ție, o, patrie iubită,
Căci te ador întocmai ca mirele mireasa —
O, țară de eroi și suflete-nfocate,
Ți-închin a mea cîntare din gură și cembal.

Odată, cînd dormi-voi după a vieții trudă,
Cînd peste oseminte-mi se va-nălța mormîntul;
Și cînd la gura gropii lăsa-voi grea povară
A lanțurilor vieții,
Veni-va la mormîntu-mi un tînăr iubitor,
Veni-va la mormîntu-mi o fată simțitoare,
De lacrimi umezită privirea spre ceruri
îndepărta-vor,
De-a inimii durere, și astfel vor vorbi:
Mîngîiați, line adieri, colina de cenușă
În care odihnește-al Polihimniei prieten!
Căci Domnul sfînt l-a înzestrat
Cu al cîntării har, din gură și cembal,
El darul nu l-a profanat.
Harfa în templu-a atîrnat,
Telinul în dumbrava lui Tuiscon!

Despre instrumentele muzicale

Despre orgă

Orga ocupă primul loc în rîndul instrumentelor muzicale. Această grandioasă invenţie a spiritului omenesc a evoluat treptat, vreme de multe secole, spre desăvîrşita ei splendoare actuală. Întreaga Europă se străduieşte să îmbunătăţească o asemenea realizare. Am arătat şi în partea istorică că germanilor le revine cea mai mare contribuţie la perfecţionarea acesteia.

Acest instrument sublim a cunoscut diferite trepte de dezvoltare. De la patru registre, s-a ajuns la şaizeci şi patru, uneori chiar şi la mai multe registre. Unele mecanisme mari le au dublate, şi produc în acest caz un efect uluitor. Există orgi cu un singur manual, unele cu două, altele cu trei manuale. Fluierele acţionate prin intermediul registrelor primesc suflu şi viaţă de la o suflerie (foale). Ele sînt confecţionate, parte din staniu, parte din lemn, uneori şi din argint. Cele mai importante registre sînt: principalul, cvinta, octava, cvintatonul, anciile batante (sunet dur), anciile libere (sunet dulce), sesquialtera, diversele mixturi, registrul flautelor, precum şi diversele imitaţii ale tuturor instrumentelor: *a trompetei, a cornului, a violei, a viorii, a tobelor, a timpanelor, a cîntului păsărilor* şi, în sfîrşit *a ecoului* şi *a vocii omeneşti.* Acesta din urmă produce cel mai impresionant efect, dacă e mînuit de către un maestru sensibil. Registrul de cup'are concentrează într-un punct

toată forța sonoră a orgii. *Pedala* dă amploare și profunzime cîntării unei comunități oricît de numeroase. Lungimea tuburilor care îi corespund se calculează în picioare (0,324 m, n.t.). De la două picioare, constructorii de orgi au ajuns la treizeci și două. Astfel, fluierul lui *do* grav are o asemenea grosime, încît un om oricît de mare ar putea să stea comod în el.

Sunetul unei orgi bune trebuie să fie amplu, tăios și răzbătător. Nimic nu e mai dificil decît realizarea unui acordaj curat al orgii. În acordurile *si* major și *mi* major se produc așa-numitele hiaturi sau urlete de lupi menite să ascundă imperfecțiunea acordajului unor maeștri care nu au studiat cu destulă grijă principiile temperării. Dat fiind însă că un organist bun explorează tonalitățile cromatice cu aceeași plăcere ca pe cele diatonice, acordorul trebuie să facă tot posibilul ca să îndepărteze aceste urlete din toate tonalitățile. E paradoxal, totuși e un principiu perfect fundamentat, că la orgă nici o tonalitate nu trebuie acordată foarte curat, pentru a nu se prejudicia astfel acordajul celorlalte tonalități. Marea artă constă așadar într-o repartizare atît de dibace a acestei imperfecțiuni proprii instrumentului, încît fiecărei tonalități să-i revină o parte cît se poate de mică din ea. Cel mai bun acordaj al orgii este cel efectuat din cvintă în cvintă, în următoarea ordine:

do major, *sol* major.
mi minor, *si* minor.
re major, *la* major.
fa diez minor, *do diez* minor.
mi major, *si* major.
sol diez minor, *re diez* minor.
fa diez major, *do diez* major.
si bemol minor, *fa* minor.
la bemol major, *mi bemol* major.
do minor, *sol* minor.
si bemol major, *fa* major.
re minor, *la* minor.

Acordajul în această ordine a consangvinității dintre tonalități sau a naturii lor interioare este

cu siguranță cel mai bun dintre toate cele practicate. Temperarea sau acea știință a frecvențelor vibratorii egale și inegale, potrivit căreia orice tonalitate tinde să treacă urmînd o traiectorie arcuită spre tonalitatea înrudită, acordorul trebuie să o învețe, parte din raporturile matematice, dar mai ales prin cultivarea urechii sale neapărat foarte sensibile. În prezent, cele mai bune orgi din Europa se găsesc la *Roma, Florența, Londra, Anvers, Salzburg, Mannheim, Berlin* și *Frankfurt*, iar cea mai renumită dintre toate se află la mănăstirea franciscanilor din *Halberstadt.*

Cele mai bune lucrări* despre mecanismul orgii și despre modul cum sînt construite cele mai bune orgi din Europa au fost scrise de *Werckmeister* și de *Adelung.*

Adelung ne-a oferit o carte bine fundamentată despre natura fiecărui registru, despre calitățile și deficiențele orgilor noastre, precum și despre o cît mai bună instalare a lor. Totuși cîteva ore de intuiție în preajma unui maestru folosesc mai mult decît lectura timp de mai mulți ani a unor cărți privind acest subiect.

Organistul ideal

Dacă orga ocupă primul loc în rîndul instrumentelor, organistul îl ocupă în rîndul muzicienilor. Mînuirea orgii este extrem de dificilă, iar cine se încumetă să o facă trebuie să fie înarmat cu deosebite calități intelectuale și fizice. Cele mai importante dintre ele sînt *geniul* și *studiul.* Cine nu poartă în piept flacăra geniului nu va fi niciodată un organist bun. Cine se bazează, în schimb,

---

* Merituosul tipograf de registre de birou, Wagner, din Ulm, a alcătuit o listă a tuturor orgilor cunoscute, adunînd în acest scop materiale, vreme de treizeci de ani. Această lucrare foarte utilă nu este însă tipărită pînă acum.

numai pe geniu şi nu studiază cu grijă natura acestui instrument dificil va rămîne totdeauna un naturalist. Unele scînteieri izolate vor stîrni poate admiraţie, dar întregul nu va deveni niciodată o masă de foc.

Înainte de toate, organistul trebuie să studieze foarte temeinic *contrapunctul*, a cărui patrie o constituie de fapt orga.

Adevăratul organist trebuie să fie în stare să execute pe loc şi, în acelaşi timp, riguros o fugă pe o temă dată, iar o asemenea realizare nu e posibilă fără o cunoaştere temeinică a contrapunctului. Într-adevăr, e nevoie de foarte multă dibăcie pentru a conduce cum trebuie inflexiunile modulatorii, a nimeri corect armoniile, a putea răsturna just *tema principală*, a folosi contrapunctul simplu şi dublu, şi toate astea cu incandescenţa geniului!

*Improvizaţia** este un produs exclusiv al geniului. Fără o imaginaţie scînteietoare, fără spirit creator, fără inspiraţie de moment, nimeni nu va putea realiza o fantezie bună. *Fantezia* are multe trăsături comune cu *ditirambul* poetic; ea se sustrage oricăror reguli, chiar şi măsurii, ea irigă şi fertilizează fără să inunde, se înalţă spre cer şi se prăbuşeşte în infern. Această caracterizare lămureşte îndeajuns faptul că puţini oameni au aptitudinile necesare pentru a improviza bine. Spiritul creator este extrem de rar şi chiar dacă există, nu orice oră e prielnică pentru a-l dezlănţui. Improvizaţia nu poate fi învăţată în nici un caz, şi chiar dacă există unii care învaţă pe dinafară fantezii, cele învăţate pot fi foarte uşor deosebite de creaţiile spontane. Fantezia este aşadar primul semn infailibil de recunoaştere a unui organist bun.

Preludiile şi *interludiile* pot fi realizate mult mai uşor, întrucît prin imitaţie se poate dobîndi o considerabilă iscusinţă în execuţia lor, expusă de-

* Fantezia. (N.t.)

altfel la mult mai puține dificultăți datorită faptului că se desfășoară pe canavaua metricii.

Pe scurt, natura preludiilor constă din deplina lor contopire cu conținutul cîntecului pe care îl preced. Astfel, preludiul la cîntecul *O, veșnicie, cuvînt răsunător!* trebuie să stîrnească groază și disperare, în timp ce preludiul la cîntecul *O, frumosule Ierusalim* va trezi nostalgia reculegerii. Cine simte profund textul unui cîntec nu va comite niciodată imprudența de a cînta cu aroganță preludiul la cîntecul *O, tristețe, o, durere a inimii!*, iar peste cîntecul *Mulțumiți acum cu toții Domnului* va turna o fiertură de neagră letargie.

Atunci cînd aceste preludii trebuie să fie mai lungi, mai ales în timpul cuminecăturii, mișcările cele mai indicate sînt: *andante, adagio, largo, affetuoso, amoroso* și *cantabile.* Ele trebuie să fie însă ferite de idei profane, de măsuri și de mișcări ușuratice, pentru ca ascultătorul să nu fie deranjat în reculegerea sa. La plecarea din biserică, este permis un alla breve sau un allegro, care să aducă o oarecare destindere după efortul pioasei încordări a obștii. Totuși, chiar și în acest caz, se va evita, din respect pentru religie, măsura de trei a opta, pentru ca obștea să nu fie tentată să iasă din biserică în pas de dans; în schimb, pot fi folosite măsurile de șase a opta și douăsprezece a opta, dar în mișcare extrem de moderată. Cea mai indicată este măsura alla breve, care îmbină vioiciunea și înflăcărarea cu candoarea.

Interludiile sînt mai dificile și mai importante decît o cred unii. Ele au menirea de a pregăti întotdeauna următorul vers al cîntecului. Cine vrea să trezească gînduri sfinte cu ajutorul unui gînd profan, seamănă buruieni prin grîu, iar cel care compune un interludiu trist, conținînd multe semitonuri, pentru a preceda o bucurie expansivă, nu înțelege sensurile cîntului vocal, nici al celui instrumental. Trebuie evitate de asemenea și interludiile monotone învățate maimuțărește, cu frecvente reveniri, căci ele plictisesc obștea. Pasaje

frumoase realizate cu ajutorul unei digitații ingenioase, succesiuni de terțe și sexte, triluri simple și duble, succesiuni cromatice plăcute, abordarea fără grabă și brutalitate a acordurilor de septimă și de cvint-sextă, precum și nenumărate alte procedee menite să țină trează atenția ascultătorului constituie rețeta infailibilă pentru aceste interludii. Coralul trebuie ferit mai mult decît orice de excrescențe profane, căci ele se strecoară în inima ascultătorului ca o otravă. Un cetățean din Herrnhut* asista acum cîțiva ani la un serviciu divin, pe care îl deservea un organist foarte bun, dar cam impetuos. Acesta din urmă a comis imprudența de a folosi o temă profană în interludiul său. După terminarea serviciului divin, cetățeanul i-a spus petulantului organist: „M-ați supărat astăzi, căci pasajul pe care l-ați inclus în coral l-am auzit acum douăzeci de ani într-o comedie." Oricît ar părea de severă această îndatorire, trebuie totuși să urmăm învățămintele pe care apostolul Pavel le dădea conducătorilor de obști, prin urmare și organiștilor, cerîndu-le să vegheze asupra fraților mai slabi. Recomand cititorului ceea ce a scris foarte frumos și cu deosebită stăruință referitor la acest subiect, renumitul capelmaistru *Reichardt* din Berlin.

Principala forță a unui organist adevărat constă în interpretarea *coralului*. Coralul poate fi cîntat în trei feluri: *simplu*, *variat* sau ca *acompaniament* la cîntul credincioșilor. Calitățile ce'e mai valoroase în primul caz sînt simplitatea și frumusețea. Pentru realizarea melodiei cu cît mai multă simplitate și înțelegere a caracterului ei emoțional, se poate alege un registru al flautelor sau, unde există, sublima vox humana. Pentru acompaniamentul executat la un alt manual, se va alege eventual viola da gamba, iar pedala trebuie să fie foarte simplă, pentru a nu strivi gingășia melodiei.

---

* Oraș saxon. (N.t.)

Acest mod de interpretare a coralului este foarte dificil și presupune multă ingeniozitate și sensibilitate.

Varierea artistică a coralului poate fi deprinsă în mod mecanic. I se dă forma de fugă sau i se conferă un bas mobil; pedala poate fi simplă sau dublă, iar dacă registrele sînt schimbate cu pricepere și rapiditate, efectul e impresionant. Se va evita în acest caz variația prea îndepărtată, modulațiile pedante, iar melodia nu trebuie înecată niciodată în vîrtejul unor maniere nepotrivite. Atunci cînd servește drept acompaniament la cîntarea obștii, coralul nu va fi în nici un caz variat. În această ipostază, nu i se cere artistului altceva decît simplitate, amploare sonoră, pedală pătrunzătoare și folosită cu generozitate, modulații firești și armonii corecte și frumoase. Doar pedanții și cîrpacii deplorabili cred că își fac un titlu de glorie zăpăcind obștea cu diferite elucubrații meșteșugite.

O bună *cunoaștere a registrelor* este pentru organist ceea ce este știința îmbinării culorilor pentru pictor. Cele două părți laterale ale orgii constituie baletul organistului virtuoz, și cu cît mai repede, mai corect, mai proporțional cu creșterea treptată a sonorității, știe el să tragă sau să închidă registrele, cu atît mai bine stăpînește el instrumentul său.

Pedala orgii comportă și ea mari dificultăți, datorită atît proporțiilor ei uriașe, cît și naturii ei atît de diferențiate. Întrucît piciorul drept declanșează sonorități din sfera violoncelului obligat, iar cel stîng pe cele apropiate de natura violonelui și ale trombonului bas, piciorul drept e folosit mult mai rar decît cel stîng. Organistul trebuie să-și confecționeze pantofi speciali pentru pedale, cu tocul foarte înalt, pentru a putea înainta în terțe și, prin salturi, chiar și în cvarte. În rest, teoria pedalei coincide cu cea a basului cifrat.

Pe lîngă aceste mari calități, organistul mai are nevoie de *însușiri fizice* absolut indispensabile. Mîna sa trebuie să fie puternică și foarte elastică.

El mai are nevoie şi de nervi tari, de o mînă extensibilă şi de picioare cu o dexteritate aproape dansantă. Din cele arătate, se poate deduce cît de greu poate fi atins un asemenea ideal, şi cît de mult ar trebui preţuit un om care se înalţă cît mai sus pe această scară a valorii.

Despre clavecin sau pian

În zilele noastre, pianul este cel mai răspîndit dintre instrumente. În timp ce în secolul trecut, precum şi în prima jumătate a celui actual, abia putea fi găsit un singur pianist pe o rază de mai multe provincii, azi toată lumea clămpăne, zdrăngăne şi cîntă, atît nobilul cît şi omul de rînd, atît neîndemînaticul cît şi maestrul, femei, bărbaţi, băieţi şi fete. Pianul a devenit chiar unul dintre articolele cele mai importante ale educaţiei moderne. Acestui entuziasm general îi datorează acest instrument marile perfecţiuni ce i s-au adus în ultima vreme.

Înainte de a stabili cu exactitate principiile pianului, trebuie să diferenţiem între ele diferitele tipuri ale acestui instrument:

1. Clavecinul are o formă foarte *simplă,* o siluetă atît de clar conturată, atît de aspru desenată ca o figură fără umbre a unui Kneller sau Chodówiecki. Coardele clavecinului sînt puse în vibraţie cu ajutorul unor pene de corb sau a unor plăcuţe de aur, ceea ce este mai bine, dar mult mai costisitor. La clavecin trebuie deprinsă înainte de toate o execuţie extrem de pură, sau altfel spus, mîna trebuie exersată pentru trasarea foarte corectă a *desenului* muzical, întrucît o clătinare cît de mică a mîinii poate deforma conturul piesei. Din acest motiv e recomandabil ca începătorul pianist să exerseze întîi la clavecin, pentru a-şi stabili poziţia corectă a mîinii, a dobîndi agilitate,

precum și pentru a consolida o cît mai corespunzătoare interpretare a piesei, înainte de a trece la alte tipuri de piane.

Cine a învățat să cînte o piesă muzicală foarte bine la un clavecin dintre cele construite de *Friederizi, Silbermann* sau *Stein* (acestea sînt cele mai bune dintre cele cunoscute pînă acum), acela o va executa cu atît mai ușor la alte piane. Cu toate astea nu trebuie zăbovit nici prea mult la clavecin, dat fiind că acest instrument se pretează mai curînd pentru allegro decît pentru adagio, cu alte cuvinte, mai curînd pentru piese de virtuozitate decît pentru interpretarea unor piese expresive.

II. Forte-piano, acest instrument minunat este — cinste nouă! — de asemenea o invenție a germanilor. Silbermann a simțit profund imperfecțiunea clavecinului, care, fie că nu putea reda deloc coloritul muzical, fie că îl reda în contraste prea puternice, prin schimbarea registrelor. Acest fapt l-a determinat să caute mijloace, prin care *să confere acestui instrument culorile.* Atît el, cît și urmașii săi, au fost autorii marii invenții, datorită căreia se putea obține *forte* și *piano* doar prin presiunea mîinii, chiar și în condițiile unei rapidități oricît de mari, fără a se mai recurge la folosirea registrelor, a căror manipulare răpea prea mult timp. Dacă forte-piano ar dispune și de mezzo-tinto, marele clavecinist nu ar mai avea nimic de dorit. De atunci încoace, acest instrument minunat a fost perfecționat într-o asemenea măsură, încît, pe lîngă posibilitatea de a se modifica fără efort intensitatea sunetelor, cu piciorul, întregul farmec al muzicii poate fi obținut, în primul rînd, prin intermediul forței elastice a degetelor. Există forte-piano cu zece, douăsprezece, chiar și douăzeci de registre. Un nobil din Mainz a construit un forte-piano pe care l-a înzestrat cu sunetul flautului, al viorii, al fagotului, al oboiului, ba chiar și al cornilor și al trompetelor. Atunci cînd acest mare inventator va fi dezvăluit lumii secre-

tul construcţiei sale, vom avea un instrument care le va întrece pe toate celelalte.

Spath din Regensburg, *Frick* din Berlin, *Silbermann* din Strassburg, *Strouth* din Londra şi, înaintea tuturora, *Stein* din Augsburg, au construit cele mai bune forte-piane din cîte se cunosc astăzi.

Mînuirea acestui instrument diferă foarte mult de cea a clavecinului cu pene. În timp ce acesta din urmă reclamă doar o uşoară atingere, fortepiano necesită adevărate şocuri sau impulsuri.

În linii mari, acest instrument poate reda coloritul muzical, dar încă nu chiar toate nuanţele acestuia.

III. Clavicordul. Acest instrument solitar, melancolic, nespus de dulce, are unele virtuţi care îl ridică deasupra clavecinului şi al forte-pianului, bineînţeles dacă e construit de un maestru. Prin presiunea degetelor, prin vibrarea coardelor, prin participarea mai puternică sau mai uşoară a mîinii pot fi realizate nu numai culorile muzicale locale, ci şi nuanţele intermediare, amplificarea şi stingerea sunetelor, mîngîietorul tril care se stinge sub degete, precum şi portamento — într-un cuvînt, toate componentele sentimentului pot fi definite la acest instrument. Acela care nu doreşte să fie zgomotos sau să se dezlănţuie, acela care preferă să-şi inunde inima adesea cu sentimente dulci, acela trece pe lîngă clavecin şi forte-piano şi alege un clavicord construit de *Frick*, *Spath* sau de *Stein*. De aceea există atît de mulţi clavecinişti şi pianişti, în timp ce extrem de puţini sînt cei care cîntă la clavicord.

În ziua de azi, clavicordurile şi-au atins aproape apogeul. Ele au o întindere de cinci pînă la şase octave, sînt legate* sau nelegate, sînt prevăzute sau nu cu registre de laută. Astfel, interpretul sen-

---

* Datorită unui dispozitiv, coardele clavicordului legat sînt divizate, iar tangenta loveşte într-un anumit punct al coardei. Astfel, o singură coardă poate produce mai multe sunete diferite. (N.t.)

sibil cu greu şi-ar mai putea dori vreo perfecţionare a acestui instrument.

IV. Pantalonul este un forte-piano pitic. Din cauza zăngănitului său, acestui instrument nu-i va fi dat niciodată să dea tonul în republica sunetelor. Instrumentul este acţionat printr-o atingere uşoară care trebuie să fie însă mai curînd lovitură decît frămîntare, întrucît tangentele care constituie de fapt elementul percutant al instrumentului constau din ciocănele. La acest instrument e posibilă realizarea unui vibrato perfect. Redarea sentimentelor eşuează însă, din lipsa nuanţelor intermediare. Veşnicele salturi, ca de vrabie, de la un sunet la altul, fără posibilitate de umplere a golurilor, huruitul, zăngănitul şi zornăitul acestui instrument constituie motivul pentru care puţine cercuri ale societăţii îl mai suportă, şi în acelaşi timp îi prezic apropiatul sfîrşit.

V. Armonica. Inventatorul acestui instrument a fost *Franklin*, una dintre coloanele pe care se sprijină actuala măreţie a Americii. Germanii au perfecţionat acest instrument care constă din plăci sau clopote de sticlă acordate în ordinea ascendentă a scării muzicale. Prin frecare cu degetele ude, se obţine sunetul, de la prima sa apariţie pînă la limita deplinei împliniri — cu o delicateţe extraordinară. Instrumentistul sensibil este ca şi creat pentru acest instrument. Dacă sîngele inimii sale picură din vîrfurile degetelor, dacă fiecare notă a interpretării sale constituie bătaia pulsului său, dacă ştie să traducă în muzică chiar şi cea mai uşoară atingere, înseamnă că este cazul ca el să se apropie de acest instrument şi să cînte.

Frick, un german, a fost cel care a perfecţionat în cel mai înalt grad acest instrument. Cu toate astea, armonica e doar un provincial pe teritoriul muzicii, şi nici nu merită un perimetru de acţiune mai întins. Clopotele fragile, acordajul extrem de dificil, sunetul înfundat, extrem de melancolic, predispunînd spre cea mai adîncă tristeţe, înaintarea anevoioasă de la un clopot la altul, imposibilitatea

execuției unui allegro, decît doar în cazul cînd acesta e moderat, tonul sinistru, veșnic tînguitor contribuie la tenta neagră pe care acest instrument o răspîndește parcă peste un mare tablou care reprezintă, în fiecare grup al său, durerea care se apleacă asupra cîte unui prieten răposat.

VI. Melodica. Această mare invenție a lui Stein are toate calitățile care îi lipsesc clavecinului. Posibilitatea realizării nuanțelor intermediare, a contopirii dintre sunete, datorită unor arcuri cu care sînt prevăzute tastele, îi conferă, într-un cuvînt, acele calități care fac din acest instrument sclavul interpreților, fără ca interpretul să devină vreodată sclavul instrumentului. Degetul artistului domină ca un sceptru. Tangentele se lasă frămîntate ca un aluat. Claviatura acestui instrument e prevăzută cu un arc de oțel care îi permite să răspundă la cea mai ușoară atingere. Acest instrument ar fi aproape desăvîrșit, dacă nu s-ar reduce exclusiv la fluiere. De aceea, limita superioară a posibilităților acestui instrument constă dintr-o foarte bună execuție a flautului — dar nimic altceva. Pe scurt, e un instrument care permite realizarea *culorii*, dar nu și crearea de noi melodii — un tuș excelent, care nu ține seamă de un desen bun.*

Celelalte variante ale clavicordurilor, ca de exemplu clavecinul-contrabas (Schnarrwerk), clavecinele *portative*, precum și *pozitivele* nu merită să fie menționate, de vreme ce adevăraților cunoscători nu le-au apreciat niciodată. Oare mai e posibilă și vreo altă specie a instrumentelor cu coarde și claviatură? Iată o întrebare, la care trebuie să răspundă doar un *Baco*** al muzicii. Posibilități există. Cerințele geniului interpretativ vor decide.

---

* Inventatorul însuși a dat publicității o descriere tipărită a acestui instrument.

** Filosof și naturalist englez, călugăr franciscan (1214—1292). (N.t.)

Despre aplicatură sau digitație

Digitației îi revine un rol important în modul de a folosi corect acest instrument muzical de primrang. Pentru omul genial, ea nu poate fi stabilită, ce-i drept, căci acesta poate crea lucrări care să reclame o modalitate cu totul nouă de folosire a degetului mare. Totuși, pentru tipurile de pasaje cunoscute pînă acum, în toate tonalitățile e posibilă precizarea unei anumite digitații.

O prezentăm mai jos pentru cele 24 de tonalități. 1 este degetul mare, 2 — arătătorul, 3 — degetul mijlociu, 4 — inelarul, 5 — degetul mic.*

După cum se vede, digitațiile acestea, prescrise aci, sînt cît se poate de firești, dar ele sînt departe de a răspunde tuturor cerințelor artei. Artistul este un zeu; dacă creează tirade noi, el trebuie să creeze și digitații noi. De aceea, ar trebui ca toți marii compozitori să indice digitația prin semne, așa cum au procedat, de exemplu, *Bach*, *Vogler* și alții.

Pianistul trebuie să țină seamă și el de multiplele subtilități ale muzicii, descoperite de marii coloriști. Iată cîteva principii care îl conduc și care îl vor conduce întotdeauna pe pianist:

1. Discipol al pianului! Citește corect! — Dacă poți asta, poți orice.

Arta citirii este însă atît de importantă, conținînd o infinită diversitate de aspecte, încît ar fi extrem de greu să vorbesc despre ea. Cutez totuși să dau cîteva linii directoare, pentru a-i conferi execuției la acest instrument un limbaj *estetic*.

---

* Digitațiile lipsesc din manuscris, iar noi nu am voit să le repetăm aci pe ale lui Bach. (Redactorul.)

2. Se va studia înainte de toate execuţia gramaticală şi se va observa exact pulsul muzical al piesei. Se va preciza scheletul acesteia, se vor stabili cît mai corect toate contururile melodice, şi se va repeta cu o răceală filosofică ceea ce a propus glasul compozitorului. Apoi se va studia interpretarea însăşi. Dacă aceasta e comică, execuţia va fi sacadată, iar degetele vor mîngîia parcă tastele.

3. Agilitatea mîinii trebuie să fie întotdeauna sclipitoare, degetele rotunjite, uşor arcuite. De îndată ce ele se întind, toţi nervii devin încordaţi, iar o execuţie rapidă nu e posibilă. Dacă, în schimb, caracterul expresiv al piesei este tragic, nimic nu va fi retezat, ci, dimpotrivă, cît se poate de netezit. Sunetele se contopesc sub acţiunea degetelor, ele vibrează, tremură, trăiesc şi mor.

4. În adagio, ornamentaţia este o absurditate, oricît o autorizează moda. Unii cred că sunetele prelungite pot fi însufleţite prin diverse întortocheri, dar ele nu însufleţesc, ci distrug vibraţia unui portamento. Mordentul simplu şi dublu, fermatele, precum şi cadenţele trebuie realizate cu deosebită graţie. Pentru ca supleţea mîinii să fie menţinută, degetul mare trebuie să-şi joace totdeauna rolul de magician. Acest foarte important deget se plasează totdeauna prin văi, adică pe tastele mai joase, lăsînd celelalte degete să joace pe coline. Această consideraţie conţine întreaga magie a digitaţiei.

5. Pentru a putea cînta în orice tonalitate, instrumentistul trebuie să exerseze, de timpuriu, transpunerile superioare şi inferioare. Astfel, cît de uşor poate fi transpusă în *la* major o arie italiană scrisă în *re* major, dacă ne-o imaginăm în cheia fa! De aceea este atît de mare importanţa cheilor, iar adevăratul pianist nu va greşi niciodată, dacă le va avea totdeauna în minte. În cazul cînd sunetul fundamental este *do*, iar obştea urcă cu un semiton, eu îmi voi imagina cu uşurinţă notaţia lui *do diez* major, iar dacă obştea coboară, îmi voi imagina caracteristica muzicală (armura, n.t.) compusă numai din bemoli. Cu ajutorul cheilor, se

poate realiza astfel orice urcare sau coborîre. De aceea, Vogler nu are în nici un caz dreptate, atunci cînd desființează atîtea chei prin sistemul său. El smulge în acest fel pianistului și organistului bagheta magică a trecerii dintr-o tonalitate în alta.

În general, execuția pianistică poate fi, fie solistică, fie cu rol de acompaniament.

Despre execuția solistică

Doar un mare virtuoz sau un geniu muzical poate să realizeze o asemenea execuție. Un solo cîntat de neinițiați în tainele artei nu poate fi decît o monstruozitate, care, nu o dată a adus o faimă rea interpretării pianistice. Solistul trebuie să interpreteze, fie creații proprii, fie ale altor compozitori. Dacă vrea să interpreteze, de exemplu, o sonată de *Bach*, el trebuie să se contopească în așa măsură cu spiritul acestui mare om, încît eul său să dispară și să devină idiom bachian. Nici un solist să nu se încumete pe o scenă publică, dacă, afară de deprinderile mecanice, ca: auz, agilitate, digitație, stabilitate ritmică, arta citirii, nu are forță creatoare, dacă nu știe să transforme notele în tot atîtea văpăi de foc, dacă nu poate încremeni vocile acompaniatoare, la fel ca și pe ascultătorii săi, și — ah, să ordone spiritului său să ardă în toate cele zece degete ale sale.

Dificila artă a *acompaniamentului* o urmează îndeaproape ca importanță pe cea a execuției solistice. Mulți dintre cei care se cred savanți în această artă se află de fapt în stadiul ei elementar. Un acompaniator corect trebuie, în primul rînd, să cunoască foarte bine *basul general*. Este mai sigur, ce-i drept, dacă lucrările sînt cifrate, dar chiar și atunci cînd cifrarea basului lipsește, acompaniatorul trebuie să fie în stare să susțină o piesă cu acompaniamentul său competent. În ceea

ce privește basul cifrat, el constituie matematica și nu estetica muzicii. Marele Bach a dat îndrumări excepționale în această privință, astfel încît orice completare ar fi de prisos. Vogler a inventat un nou sistem de acompaniament, dar, probabil, pentru a le plăcea doamnelor, indicațiile sînt mult prea maleabile și sumare. Doar un muzician cu o gîndire profundă poate să acompanieze orice bucată așa cum o reclamă natura ei expresivă și nicidecum o doamnă care cîntă doar pentru a se distra. Multă vreme trebuie studiate și exersate armoniile simultane și cele succesive, teoria extrem de dificilă a inflexiunilor modulatorii, adică cea a trecerii pregătite și nepregătite de la o tonalitate la alta, frumusețea cîntului vocal și mai cu seamă discreția de a putea ține pasul cu solistul sau solista vocală, căci altminteri se va ciocăni și zdrăngăni fără orice sentiment, dar de acompaniament nu va putea fi vorba. De aceea se dă atîta importanță acompaniatorului în toate orchestrele europene. El urmează în rang imediat după capelmaistru. Majoritatea capelmaiștrilor preiau ei înșiși această sarcină atît de importantă.

Vioara

Acest instrument constituie una dintre cele mai mari invenții în muzică. Ea e cu atît mai minunată, cu cît e mai simplă. Istoria viorii se pierde în negura antichității, totuși eu nu susțin ca și Burney că evreii și grecii ar fi avut viori. Instrumentul pe care *Luther* îl traduce prin cuvîntul Geige (vioară) nu a fost de fapt o vioară, ci o liră (după cum a arătat foarte just Pfeiffer în studiul său despre poezia ebraică). Hylin a grecilor nu a fost nici ea o vioară, ci, după cum se vede din reproducerile de pe *geme* și *monede*, indiscutabil, un heptacord sau o liră. Totuși, nu încape îndoială că vioara se trage din liră și este, după

toate probabilităţile, invenţia *spaniolilor.* Istoricii acestei naţiuni sînt primii care menţionează vioara aşa cum o cunoaştem azi şi definesc astfel acest instrument: „Noi am avut ideea să întindem intestine de oaie pe o liră, ghitară sau *violină,* cum este ea denumită astăzi şi să-i smulgem, cu ajutorul unei cozi de cal impregnate cu răşină, sunete magice."

Această mărturie îi aparţine lui *Muratori.* Am totuşi întemeiate îndoieli în ceea ce priveşte invenţia acordajului viorii de către spanioli. Ei mai acordează vioara adesea şi azi, ca o viol d'amour sau ca o citeră, astfel:

1. La
2. Fa diez
3. Re
4. La

Ingeniosul acordaj de azi, în cvinte, a viorii este incontestabil invenţia italienilor, mai precis a unui călugăr romanist, după cum susţin Muratori şi Martini. Păcat că numele acestui mare inventator a fost dat unei uitări nemeritate! Acest acordaj este atît de minunat şi, în acelaşi timp, perfect, încît unul mai bun nu este posibil. Datorită acestuia, este posibilă execuţia tuturor pieselor, oricît de întins ar fi diapazonul lor, cu uşurinţă şi frumuseţe. Întrucît, printr-o imperceptibilă alunecare pe limba instrumentului, se pot obţine şi sunetele intermediare, ba chiar şi cele mai fine gradaţii ale acestora, vioara a căpătat evidente avantaje faţă de clavicord. Teoria viorii a fost precizată cel mai bine de către *Mozart* (tatăl, n.t.); trăsătura sa de arcuş este însă prea tartineană, de aceea nepotrivită în execuţia presto.

O digitaţie foarte bună, o mînă foarte suplă, conducerea uşoară a arcuşului adaptată oricărei interpretări, puritatea intonaţiei, arpegiul expresiv, într-un cuvînt — entuziasmul şi gustul autentic trebuie să-l caracterizeze pe adevăratul violonist. Un mare violonist e un om mare; el poate

stîrni şi astîmpăra torente de pasiuni. De aceea, fără studiu îndelungat şi, mai ales, fără incandescenţa geniului, nu va exista niciodată un mare violonist. Un violonist nu trebuie să studieze compoziţia cu o asemenea rigurozitate ca şi pianistul, totuşi el nu va deveni niciodată mare în arta sa fără a studia arta compoziţiei pure. Violonistul care poate să-şi compună el însuşi concertele şi sonatele o va face mult mai bine decît un altul care nu cunoaşte arta compoziţiei. Şi în cazul violonistului, se confirmă marele adevăr, potrivit căruia, simpla practicare, dacă e lipsită de un studiu riguros al principiilor, nu va da niciodată un om mare.

Cele mai bune viori din lume sînt cele construite de *Stein*, viorile *cremoneze* (în ceea ce priveşte construcţia viorilor, trebuie făcută distincţia între noua şi vechea Cremonă), apoi viorile vieneze, pragheze, nürnbergheze şi cele müncheneze.

Vioara, acest instrument minunat, cunoaşte multiple ramificaţii:

Viola

Această vioară alto aduce muzicii mari servicii. În timpul din urmă, ea a fost folosită cu mult succes şi ca instrument solist. Totuşi, tristeţea conţinută în tonul ei, acel ceva hărăzit parcă tînguirii molcome face ca viola să nu poată fi ascultată mult timp singură. În cele mai multe opere şi lucrări bisericeşti apar astăzi chiar două viole, dar compozitorul trebuie să fie foarte prudent, pentru a nu cădea în sonorităţi neplăcute prin încrucişări cu alte instrumente şi a nu leza astfel armonia.

Prin însăşi natura instrumentului, sunetul conţinut în perimetrul său este extrem de tăios, aproape ca sunetul sticlei. Fiecare început de mă-

sură trebuie delimitat cu multă fermitate, astfel încît să taie întreaga simfonie ca un brici. Este, aşadar, o mare greşeală, dacă acest instrument este încredinţat unor oameni mediocri sau celor care cîntă mecanic. Acordajul violei este:

1. La
2. Re
3. Sol
4. Do

Celelalte principii ale violei coincid cu cele ale viorii.

Violoncelul

Deşi este o vioară tenor, violoncelul se foloseşte în acompaniament şi ca instrument bas. E mult mai potrivit pentru solo decît viola datorită tonului său oarecum mai dominator. Acest ton extrem de tăios în registrul acut este fermecător şi plăcut sub mîna unui maestru. Vocea tenorului poate fi imitată la violoncel, pînă la mistificare. Mînuirea acestui instrument este însă foarte dificilă, întrucît reclamă o forţă fizică dublă faţă de cea necesară pentru a cînta la vioara discantului. Braţul oboseşte extraordinar, iar prin aplicatura atît de dificilă, proprie acestui instrument, coarda taie ca un fierăstrău degetul mare al mîinii stîngi. Braţul drept trebuie să se întindă în lături şi să se mişte ca aripa unui vultur. Arcuşul folosit este lung şi destul de încordat. În solo, trăsătura de arcuş este de obicei scurtă, în schimb în acompaniament şi mai cu seamă în recitativ, ea este lungă şi arpegiată. Digitaţia diferă foarte mult de cea a viorii şi a violei, din cauza deosebirilor care se produc datorită trăsăturii de arcuş cu totul diferite la un instrument ţinut între genunchi faţă de cea la un instrument ţinut sub bărbie. În pasajele acute, degetul mare constituie parcă un prag,

peste care sunetul urcă în regiunile altului, adesea chiar şi în cele ale discantului. Violoncelistul care acompaniază trebuie să cunoască temeinic basul cifrat pentru completarea armoniilor, împrejurare care contribuie şi ea ca violoncelul să fie un instrument mult mai dificil decît viola.

Violonele

Această autentică vioară bas are un sunet puternic şi răzbătător. Prevăzut cîndva cu patru sau cinci coarde, violonele nu are nevoie acum pentru acompaniament decît de trei, mai ales că acest instrument nu se împacă niciodată cu sunetele acute. Arcuşul folosit este extrem de scurt şi foarte încordat, fapt datorită căruia sunetul cîştigă consistenţă şi elasticitate. Este foarte greu de cîntat la un violone dintre cele mai mari. Mîna trebuie să fie uriaşă, iar pielea aproape ca cea de căprioară. Cuiele pot fi puse în mişcare cu ajutorul unor mari chei de acordaj. Trăsătura de arcuş este de obicei retezată, întrucît sunetele prelungite nu produc în general un efect favorabil.

Cel ce doreşte să cînte bine la acest gigant al viorii, într-o orchestră, trebuie să posede, pe lîngă multe cunoştinţe teoretice şi mult exerciţiu, o vedere excepţională. Un miop nu e apt în nici un caz să cînte la un asemenea instrument.

După cum am arătat şi în istoria muzicii, în timpul din urmă, unii virtuozi au cîntat chiar şi solo la acest gigant. Este de la sine înţeles că, în acest caz, violonele trebuie să fie prevăzut cu patru sau cinci coarde. Efectul nu a fost însă mare. Ideea a fost admirată ce-i drept, dar nu se producea nici o emoţie. Acest instrument este creat anume pentru a rămîne piedestal şi nicidecum pentru a deveni statuie. O casă nu se clădeşte de sus în jos, ci de jos în sus.

Viola di gamba

Această vioară de mărime mijlocie cu șase coarde care se ține între genunchi este un instrument de un farmec deosebit. Viola di gamba se pretează minunat la interpretarea nocturnelor și dealtfel a tot ceea ce respiră farmec și delicatețe. Acest instrument cere mult sentiment din partea celui care cîntă la el, și puțini sînt cei care știu să-l trateze potrivit naturii sale. De vreme ce se autoacompaniază, viola di gamba nu suportă un acompaniament prea-consistent. Cel mai potrivit este format dintr-o vioară, doi corni și un fagot.

Viol d'amour

Această violă, denumită cîndva psalterion, care se ține și ea sub bărbie, este acordată aproape ca o chitară. Coardele ei erau cîndva din alamă, dar de mulți ani încoace sînt folosite din nou cele din intestine. Instrumentul este foarte imperfect, din cauza imperfecțiunii acordajului său. El se pretează totuși pentru piesele de dragoste și mai ales pentru așa-numitele serenade, cîntate în fața ferestrelor dulcineelor noastre. Este un instrument ușor de mînuit, astfel încît un om de capacitate mediocră îl poate învăța în patrusprezece zile.

Baritonul

Iată un instrument admirabil, desăvîrșit, prin sine însuși și desăvîrșit și în acompaniament. El plutește parcă între tenor și bas, dar urcă adesea în regiunile discantului. Coardele din fața instrumentului sînt din intestin, iar cele din spatele său sînt din alamă. Cele din față se freacă cu arcușul, pe cînd cele din spate se ciupesc cu degetul mare.

De aceea, mînuirea acestui instrument este foarte dificilă, dat fiind că trăsătura de arcuș, ciupirea și aplicatura constituie mișcări contrare. *Liedl* este nu numai inventatorul acestui instrument; tot el a fost acela care cînta la el cu o înaltă perfecțiune.

Lira

Denumită de către antici helyn sau telyn, lira avea șapte, opt, uneori chiar mai multe coarde. Ea se mai folosește și azi de popoarele nordamericane și este instrumentul preferat al hotentotului. Acesta trece cu teaca unei pene sau cu un os de pește peste coardele instrumentului acordate în sunetele constitutive ale acordului, fără să mai producă prin aplicatură și sunete intermediare.

Fiind incontestabil cel mai vechi instrument al lumii, lira poate fi considerată mama tuturor instrumentelor cu coarde. Din ea se trage, între altele și harfa.

Harfa

Acest instrument se pierde și el în negura timpului. Harfa a fost inventată de evrei, imitată apoi de perși, mezi și greci și, trecînd prin vîltorile timpului, ea a ajuns pînă la noi. Evreii au folosit-o inițial doar la serviciul divin. *Harfele lor din temple* erau foarte mari, iar sunetul lor era atît de pătrunzător, încît douăzeci pînă la treizeci de harfe susțineau cîntarea unei comunități oricît de numeroase. Acest instrument era destinat inițial doar pentru lauda și preamărirea lui Iehova, ceea ce se poate deduce din psalmii compuși special pentru harfă. Evreii aveau și harfe de casă și de călătorie, dar și ele erau folosite de obicei la cîntări religioase. Harfele de călătorie erau

atît de uşoare şi delicate, încît puteau fi duse pretutindeni. Cîntăreţul se tînguie atît de emoţionant pe malurile apelor din Babilon, astfel: „Noi şedeam şi plîngeam, iar harfele noastre erau atîrnate de ramurile sălciilor." Nu se ştie care a fost acordajul harfelor evreieşti, dar trebuie să fi fost foarte perfecţionat, dacă ne gîndim la efectele uluitoare atribuite harfei lui *David*. Astăzi se cîntă la harfă în întreaga Europă, dar niciodată în biserici şi extrem de rar în concerte particulare. Orga şi clavecinul au înlocuit-o în asemenea ocazii. Cine vrea să cînte la harfă, o face fie fără acompaniament, fie cu acompaniamentul unei viori. În zilele noastre s-au inventat minunate *harfe cu pedală*, care permit realizarea semitonurilor, chiar şi în condiţiile unei maxime rapidităţi.

Natura harfei este plină de sărbătoresc, de evlavie, de înălţare spiritua'ă. Pizzicato-ul ei permanent trebuie executat cît se poate de imperceptibil, ca să nu degenereze în rîcîit de gheare, ci dimpotrivă să dobîndească sub degetele artistului acel aşa-numit *atac*.

La Nürnberg a apărut un minunat îndrumar pentru harfă, care permite oricui să înveţe singur acest instrument.

Lauta

Se pare că lauta e invenţia exclusivă a spaniolilor. Este sigur cel puţin că ea a fost adusă la noi de către vechii cavaleri germani ai războaielor cu maurii. Timp de secole, lauta a fost instrumentul preferat al celor mari, al împăraţilor, regilor, principilor şi stăpînitorilor. Primele doamne îşi căutau şi ele un titlu de onoare cîntînd la acest instrument. În vechile romane cavalereşti ale germanilor, în care se respectă cu atîta fidelitate şi devoţiune obiceiurile timpului, se găsesc frecvente referiri la acest entuziasm pentru laută. Toate cîn-

tecele de bucurie şi de dragoste erau acompaniate cu acest instrument. Întrucît însă şi acest instrument a devenit pînă la urmă predilecţia fiicelor de preoţi, a cusătoreselor şi a învăţătorilor, potrivit obişnuitului mers al lucrurilor, entuziasmul celor mari pentru laută s-a domolit. Tristeţea dragostei tainice, suspine şoptite în noaptea tăcută, jalea inimii simţitoare mergînd pînă la izbucnire în lacrimi constituie natura expresivă a acestui instrument. El este creat aşadar anume pentru inimile simţitoare. Lauta este un instrument foarte dificil, atît din cauza acordajului cu totul particular, cît şi a aplicaturilor anevoioase. Germanii i-au întrecut pe toţi în ceea ce priveşte teoria şi practicarea lautei.

Weisse, tatăl renumitului poet, a fost unul dintre cei mai buni cîntăreţi din laută ai Europei. El a dat publicităţii un îndrumar pentru laută, îndestulător pentru a se putea studia temeinic acest instrument. Astăzi, cîntăreţii din laută sînt extrem de rari. Ei mai pot fi găsiţi totuşi în oraşele libere, prin mănăstiri, mai ales printre călugăriţe, precum şi în curţile mai mici. Clavecinul şi vioara au prejudiciat în asemenea măsură acest minunat instrument. După ce a fost introdus în forte-piano registrul lautei, unii cred că nu mai e nevoie de laută. Registrul lautei la clavecin nu are nici pe departe fineţea lautei însăşi. Dacă lauta ar fi cu totul dată la o parte, muzica ar pierde una din cele mai mişcătoare dintre particularităţile ei.

Mandolina şi ţitera sau chitara

Ţitera e, de secole, instrumentul îndrăgit al spaniolilor. Puţini dintre oamenii acestui popor nu cîntă, mai mult sau mai puţin bine la acest instrument. Nelipsită în serenadele, pe care spaniolul le cîntă în faţa ferestrelor iubitei sale, familiara sa ţiteră îl însoţeşte chiar şi în plimbări. Poeţii

improvizatori spanioli îşi acompaniază toate fanteziile cu acest instrument, ciupind coardele cu degetele sau cu un os de balenă. Cu toate că spaniolii au inventat ţitera, germanii au perfecţionat-o sub numele de mandolină. Acordajul ei este următorul:

1. Do
2. La
3. Fa
4. Do
5. Si
6. La
7. Sol
8. Fa

Ultimele coarde sînt filate cu argint. Datorită acestei importante îmbunătăţiri, germanii au ajuns să poată cînta la mandolină chiar şi piese obligate şi destul de grele. La unele ţitere, prima coardă este din intestin, ceea ce uşurează simţitor execuţia pasajelor acute. Imperfecţiunea evidentă a instrumentului, care rezidă în posibilitatea de a cînta la el doar patru, cel mult cinci sunete, a contribuit la scăderea numărului celor pe care acesta i-ar fi putut interesa. Abia mai poate fi găsit acum, pe ici, pe colo, cîte un muzicant călător, mai ales dintre studenţii praghezi, sau unii excentrici din oraşele libere, care mai caută acest instrument învechit şi ajung să-l stăpînească cu măiestrie. Este atît de uşor de cîntat la el, încît, doar cu aptitudini mediocre, oricine îl poate învăţa ca autodidact. Celui, care nu-i poate dedica muzicii prea mult timp, din cauza altor ocupaţii importante, şi ar dori totuşi să acompanieze uneori un coral sau un cîntec popular, aceluia îi recomandăm acest instrument, mai mult decît pe oricare altul.

Despre instrumentele de suflat

După instrumentele, pe care omul le acţionează cu multiplele sale posibilităţi prin frecare sau lovire, urmează acelea cărora el le dă viaţă prin suflul său. Acestea mi se par mai vechi decît cele dintîi, căci ideea de a fluiera i-a dat prin cap omului evident înaintea celei de a freca.

Se ştie din istorie, că anticii au dus foarte departe iscusinţa lor de a fluiera, cu buzele ţuguiate şi limba înjumătăţită, dintr-unul sau două degete, alteori din frunză de nuc, şi că acesta a fost punctul de plecare pentru născocirea tuturor instrumentelor de suflat.

După mărturiile tuturor naţiunilor, primul instrument de acest fel a fost cornul văcarului, iar ideea simplă a unui oarecare paznic de vite, de undeva din lume, a stat la baza tuturor acelor instrumente de suflat, care ne mai farmecă şi azi. Prin cea mai firească asamblare, s-a ajuns la *syrinx* sau fluierul cu şapte tuburi lipite cu ceară, despre care poeţii antici, şi mai cu seamă poeţii de eglogi* şi de idile, vorbesc pretutindeni cu înflăcărare. Păstorii noştri din *Alp* şi din *Aalbuch*** au acest adevărat fluier ciobănesc, atît de venerabil prin vechimea sa. Cavalul, fluierul de os, flageoletul nu sînt nicidecum *fluiere străvechi*, căci pentru scobirea găurilor în aşa fel, încît să se obţină anumite sunete, sînt necesare multe cunoştinţe. În schimb, fluierul de trestie suflat cu bu-

* Poezii pastorale. (N.t.)

** Părţi din munţii jurasici (Jura suabă). (N.t.)

zele printr-un orificiu lateral, degetul arătător al mîinii drepte servind drept ventil, este cu siguranță mai vechi chiar și decît syrinxul. Urme despre acest fluier se găsesc în cele mai vechi scrieri.

Trompeta

Se pare că trompeta, acest instrument războinic prin excelență, a fost cunoscută de toate popoarele antichității, diferind doar ca formă. Evreii aveau trompete curbate și drepte, dintre care una ar fi sunat atît de puternic, încît un singur trompetist putea chema la luptă o armată de douăzeci de mii de oameni. Toate trompetele perșilor și mezilor erau curbate, iar cele grecești erau drepte și se numeau salpinx. Romanii au cunoscut trompeta prin cartaginezi și au introdus-o din acel moment pentru totdeauna în armatele lor. Germanii, care au învățat să prelucreze metalul ceva mai tîrziu, foloseau trompete împletite din scoarță de copac sau cioplite cu multă trudă din piatră, multe dintre acestea din urmă pot fi văzute expuse în galerii de artă. Ele produceau acel răsunet puternic, care îi însuflețea adesea pe strămoșii noștri și îi îngrozea atît de mult pe dușmanii lor.

Datorită sunetu'ui ei puternic și zguduitor, caracterul trompetei e, o știe oricine, eroic, propriu îndemnului la luptă și chiotului de bucurie. Întinderea sonoră a trompetei e cuprinsă între *sol* al tenorului grav și extremul *si* al discantului. Sunetele intermediare par să nu convină acestui instrument, deși prin curbarea trompetei, permițînd artistului să intervină cu mîna în pîlnie, el caută să le obțină și pe acestea. Dacă natura acestui instrument nu e păstrată, dacă e constrîns din granițele sale prin artificiile virtuozilor, dispare și principala sa caracteristică. De aceea, compozitorul poate folosi trompeta doar în ocazii mari, fes-

tive și maiestuoase. Cu toate astea, marii artiști au arătat că trompeta cu surdină poate fi folosită și pentru a exprima cea mai profundă jale și durere.

A sufla la trompetă este extrem de dificil și s-ar părea că presupune lobi pulmonari aproape de oțel. Limba, cu toate vibrațiile ei, simple, duble, triple, cvadruple, trebuie să acționeze cu multă precizie asupra instrumentului. Trompeta a fost folosită, în timpul din urmă, nu numai în ansambluri cu caracter eroic și festiv, ci chiar și ca instrument solist. Avem acum concerte pentru trompetă, pe care lumea antică le-ar fi considerat vrăjitorii. Un trompetist din Dresda a avut ideea de a prevedea trompeta cu clape, dar sunetul specific trompetei a dispărut aproape cu desăvîrșire, și se mai auzeau doar din cînd în cînd unele sunete hibride între sunetul trompetei și al oboiului. Această invenție a fost respinsă pe drept cuvînt, căci produse degenerate de acest fel își pot croi drum oriunde mai ușor decît în muzică.

Ansamblurile de trompete pot fi formate din două, trei, patru sau mai multe voci, și deși e surprinzător, dar în acest caz, vocea a doua iese mult în evidență mai mult decît vocea întîi. Poate că sunetul vocii acute e prea ascuțit, în timp ce vocea a doua dispune de mai mult spațiu pentru ton și limbă. Lumea muzicală are pînă acum puține lucrări tipărite pentru trompetă, poate pentru faptul că numai trompetistul poate compune pentru instrumentul său. În timpul din urmă, acest instrument important a fost pus chiar și la gura crainicilor de război și de pace. Astăzi, un trompetist e aproape un om sfînt, fiind protejat chiar și în fața asediului celei mai mari fortărețe, precum și în fața celor mai înspăimîntătoare guri de tun. Trompeta e folosită acum și în biserici și după părerea unanimă, produce un mare efect. Totuși, folosirea ei în biserici e pe deplin îndreptățită numai în zilele de sărbătoare.

Acest instrument sublim, pe care noi germanii îl denumim de obicei waldhorn (corn de pădure, de vînătoare, n.t.) a suferit multe metamorfoze, pînă a ajuns la forma sa actuală. Inițial, el a fost foarte întins în lungime, formă care s-a păstrat și azi în Rusia. Fiind foarte incomod de purtat, omului i-a trecut prin minte să-l curbeze tot mai mult, pînă i-a dat forma actuală de spirală.

Cornul are mari calități. Deși nu exprimă niciodată patosul sau adevărata grandoare, cornul oferă sunete plăcute, dulci, duioase, pline de ecou, care pot umple întru totul golurile sonore ale instrumentelor cu coarde. Germanii au conferit și acestui instrument o înaltă perfecțiune; ei l-au prevăzut cu clape, au descoperit posibilitatea de a obține sunetele intermediare prin introducerea mîinii în pavilion, au construit chiar și corni cu corpuri de schimb (Maschinenhörner), care puteau acompania pe loc în orice tonalitate, prin simpla introducere a unor segmente de tuburi de schimb. Waldhorniști mai buni decît printre germani nu au existat la nici un alt popor. Foarte de timpuriu, nobila noastră națiune a folosit acest instrument la vînătoare, de unde și numele de waldhorn. În scrieri care datează din vremuri păgîne, numele de *corn de vînătoare* (*Jagdhorn*) apare atît de frecvent, încît nu există nici o îndoială că germanii au cunoscut cornul înaintea perioadei suveranității lui Carol cel Mare. În analele saxone sînt ilustrați corni de vînătoare ai vechilor germani, de formă identică cu cea a cornilor noștri de azi.

Vechii germani confecționau corni din piatră, cu o asemenea artă și cu o atît de profundă înțelegere a sunetului, încît astăzi ar fi greu să mai fie imitați.

Întinderea sonoră a cornului de vînătoare e mult mai cuprinzătoare decît cea a trompetei, și întrucît nu sună atît de pătrunzător, sunetele inter-

mediare ale cornului Si, La, Fa, Re nu sînt atît de stridente ca cele ale trompetei. Aceste sunete, care de fapt nici nu sînt conținute în scara naturală a cornului de vînătoare, sînt nespus de dulci și emoționante pentru inima ascultătorului sensibil. A sufla la corn nu este chiar atît de greu; e necesară mult mai puțină forță a plămînilor decît pentru trompetă. Părerea mea este însă că un cornist adevărat are nevoie de mult mai mult geniu decît trompetistul.

Tonul și întinderea acestui instrument, precum și generozitatea cu care mai ales cornul de vînătoare umple toate *golurile* orchestrei l-au impus în întreaga Europă. Dacă am încerca o personificare a cornului de vînătoare, el ar apărea ca un om bun și cinstit, care se impune aproape în orice societate, nu chiar ca geniu, dar ca un suflet simțitor. Ceea ce surprinde însă mai mult decît orice este efectul puternic pe care acest instrument îl produce asupra animalelor. Într-adevăr, animalele unei păduri întregi încremenesc și ascultă, cînd se face auzit sunetul amplu al cornului. Cerbii se culcă lîngă izvor și ascultă, chiar și broaștele ies la aer, iar scroafa adoarme într-un dulce somn, în timp ce purceii o sug în măsura de trei a opta. De aceea, melodiile vînătorești create în întreaga Europă au daru' extraordinar de a corespunde oricărui sentiment omenesc în timpul vînătorii, dar și comportamentului animalelor din toate scenele vînătorești. Cît e de mare spiritul omenesc! Sunetul cornului îndeamnă cîinii să se năpustească în pădurea fioroasă, să înfrunte colții mistrețului, coarnele străpungătoare ale cerbului și viclenia vulpii. Același corn atoateporuncitor, cînd răsună în vale dinspre dealul împădurit în tonuri mai domoale, îl determină pe cerb să se culce lîngă izvor și cu coarnele ridicate să soarbă parcă sunetele.

Cornul este așadar un instrument de primă importanță, de vreme ce oameni și animale i se supun. Sunetul său amplu, de frecvență medie îl apropie de cele mai multe ființe. Doar animalele

care urlă nu suportă cornul, căci acest instrument al durerii provoacă de obicei urletul.

Maeştri dintre cei mai valoroşi au adus lumină astăzi şi în teoria cornului. O carte excelentă despre *cornul de vînătoare,* prevăzută cu cele mai minunate exemple, a apărut în anul 1764, la Dresda. Un suflu excepţional, jocul sprinten al limbii, intonaţia justă, respiraţia îndelung susţinută şi o dulce melancolie a sentimentului sînt calităţile care îl definesc pe cornist.

Cornistul de vînătoare trezeşte vînătorii şi sălbăticiunea prin larma instrumentului său. Stilul său e sacadat şi întotdeauna săltăreţ. Cornistul din biserică plînge; el susţine notele din plinul inimii sale şi însufleţeşte în acelaşi timp, prin suflul său, întreg acompaniamentul instrumental. Folosit în sala de concert şi de operă, cornistul dispune de nenumărate posibilităţi de exprimare. El impresionează atît din depărtare, cît şi din apropiere. În tonul acestui instrument minunat predomină generozitatea şi, dacă se poate spune aşa, o amicală cordialitate. Pentru a se obţine ecoul, cornul este instrumentul cel mai potrivit. De aceea i se recomandă compozitorului, în cel mai înalt grad, studiul acestui instrument. *Agricola, Jomelli* şi mai ales *Gluck* îl folosesc cu o forţă şi un efect copleşitor.

Trombonul

Acest instrument prin execelenţă bisericesc cunoaşte trei ramificaţii: altul, tenorul şi basul. De fapt, e o trompetă, cu deosebirea că toate sunetele care lipsesc se pot obţine prin modificarea lungimii coloanei de aer, cu ajutorul unei culise. Instrumentul e străvechi şi pare a fi o invenţie a evreilor, căci în Vechiul Testament apar deja unele menţiuni privind modificări ale sunetului la instrumentele de suflat, care nu ar fi fost posibile decît

la trombon. Fiecare instrument de suflat emite nici mai multe nici mai puține sunete decît cornul vă-carului. Ceea ce nu intră în componența acordului plin e în afara cîmpului său de acțiune. Imperfecțiunile naturii se cer deci suplinite prin inventivitatea artei. E exact ceea ce s-a întîmplat cu trombonul, cu care se pot obține toate sunetele posibile prin mișcarea de alunecare înainte și înapoi a culisei. Prin intermediul acesteia, brațul drept comandă suflului și dirijează astfel întreg tumultul de armonie al trombonului. Vreme de milenii, trombonul nu a fost niciodată profanat, ci a fost păstrat în templul Domnului ca o moștenire. Acest instrument sacru se păstra atîrnat de coloana de susținere a templului; i se dădea glas doar în zilele de sărbătoare sau i se încredința să poarte spre slăvi cîntul bisericesc. În zilele noastre, trombonul a fost însă profanat pentru a sluji opera și astfel el nu mai e un apanaj exclusiv al serviciului divin. Astăzi trombonul mai e folosit cu mare efect și în corurile marilor opere.

Tonul acestui instrument e pătrunzător și mult mai amplu decît cel al trompetei, iar notele susținute nu pot fi realizate la nici un alt instrument din lume mai bine decît la trombon.

Astăzi s-a compus pentru trombon nu numai muzică bisericească, ci chiar și concerte, sonate, piese solistice, toate de un efect admirabil. Numai catolicii din Germania mai favorizează și acum acest instrument, totuși ne e teamă că îl vom pierde cu desăvîrșire, dacă Viena nu va găsi vreo soluție*, pentru a-l menține.

Încă acum treizeci de ani, *Haider* din Dresda a elucidat teoria trombonului în așa măsură, încît cu greu ar mai putea fi adăugate noi principii. Fiind atît de neglijat astăzi și încredințat spre mînuire unor cornetiști mediocri , îndrumătorii noș-

* Mozart a fost cel care a găsit și în această privință soluția, trombonii fiind introduși din acel timp în cele mai multe dintre operele mai noi.

tri muzicali ar trebui să își propună în primul rînd readucerea la viață a acestui instrument autorizat de divinitate, să convingă oameni geniali să practice acest instrument, pentru a i se putea reda astfel sonoritatea de tunet de pe vremea lui So'omon. Mai există totuși și astăzi trombonişti excelenți, mai cu seamă în Saxonia și în Boemia.

Rămîne însă stabilit, că *tonul trombonului e acordat numai pentru religie, și niciodată pentru stilul profan.*

Cornetul

Sunetul acestui instrument e extrem de tăios și străpunge ca un paloș cîntarea comunităților oricît de numeroase. Producerea sunetului la cornet e foarte dificilă, deoarece deschizătura prin care suflul pătrunde în instrument e foarte mică. De aceea, mulți cornetiști și-au grăbit moartea, îmbolnăvindu-se de tuberculoză. Se pare că nici un alt instrument nu atacă sănătatea cu o asemenea violență. Tot aceasta ar putea fi cauza pentru care atît de puțini cornetiști ajung să-și stăpînească instrumentul cu măiestrie.

Cornetul se confecționează din fildeș sau din lemn de esență tare, are șase găuri, nu are clape și e curbat din motive de comoditate. Scara cornetului este următoarea:
Re, mi, fa, sol, la, si bemol, si, do, Re, mi, fa, sol, la, si, do, re. Maeștrii urcă și mai sus; se obțin, de asemenea, toate semitonurile conținute în această scară.

Digitația e și ea foarte dificilă, întru totul derivată din cea a flautului și a oboiului. Într-un cuvînt, nu există vreun instrument de suflat care să egaleze cornetul în ceea ce privește dificultatea suflatului și a digitației.

Datorăm cornetul, fără îndoială, evreilor. În marile cabinete de artă se mai găsesc multe cornete

evreieşti. Dacă facem abstracţie de prelucrarea lor rudimentară, ele seamănă întru totul cu ale noastre.

Se pare că şi grecii cunoşteau cornetul, după cum arată o reproducere demnă de crezare desenată de Pater Martini. Cornetul a fost folosit, din vremuri străvechi, numai, sau mai ales în serviciul divin. Era acompaniat de tromboane, corni şi de orgă, astfel încît o comunitate oricît de numeroasă putea fi menţinută în ton. *Gluck* a reuşit să-l folosească în corurile operei cu mare succes. Astăzi mai pot fi găsiţi cornetişti doar în Germania, căci numai aici mai există lobi pulmonari care pot suporta acest instrument dificil. Ei s-au constituit la noi chiar într-o breaslă, iar datoria lor era atît cea de a acompania cîntul coral din biserică, cît şi cea de a executa pe turnurile oraşului cîntece religioase şi sonate scurte, pentru a crea în localitate o atmosferă de reculegere. Astfel, la Rothenburg de pe rîul Tauber existau, timp de aproape jumătate de secol, cornetişti renumiţi în întreaga Germanie, printre care s-au remarcat mai ales fraţii *Zahn*. Mulţi cornetişti excepţionali s-au format la şcoala lor. Unul dintre urmaşii acestor fraţi Zahn a fost chemat în Rusia, fiind un excelent cornetist. El şi-a agonisit la curtea nefericitului Petru al III-lea o asemenea avere, încît duce acum cea mai confortabilă viaţă pe o mare proprietate. Întrucît, din nefericire, marea noastră naţiune începe să devină din ce în ce mai firavă, nu prea văd perspective favorabile pentru acest instrument minunat, dar atît de dificil.

Oboiul

Acest instrument este o invenţie recentă, avînd o vechime de cam optzeci, cel mult o sută de ani. Francezii au fost primii care l-au folosit în regimentele lor, deşi într-o formă foarte imperfectă. Ei asociau oboiul cu cornul sau cu trompeta şi au

atras atenţia întregii Europe asupra acestui instrument. Împăratul Petru cel Mare a adus oboiul odată cu mulţi oboişti francezi şi germani în Rusia şi l-a introdus în toate regimentele sale regulate.

Renumitul artist constructor *Tenner* a îmbunătăţit acest instrument, prevăzîndu-l cu clape, cu ajutorul cărora se puteau obţine mai multe sunete. De atunci oboiul a fost folosit în toate genurile muzicii, iar oamenii geniali l-au perfecţionat într-o asemenea măsură, încît a devenit favoritul lumii muzicale.

Diapazonul său se întinde de la *re* al altului, chiar şi de la *do*, pînă la *do* de sus. Maeştrii mai noi i-au mai adăugat şi sunetele *re*, *mi*, *fa* din octava cu trei linii. În registrul acut, sunetul oboiului obişnuit se apropie mult de vocea omenească, în schimb, în cel grav, mai persistă asemănarea cu gîgîitul gîştei. S-au făcut încercări de a se remedia acest inconvenient prin surdine. Este însă mult mai bine ca maestrul să-şi stăpînească în aşa măsură suflul, încît să poată feri în acest fel sunetele grave de acest neajuns. Germanii au, în prezent, pe cei mai mari maeştri ai oboiului, ca dealtfel ai tuturor instrumentelor de suflat. Italienii şi francezii au studiat şi ei foarte mult oboiul, fapt care a contribuit ca acest instrument să ajungă în scurt timp, în mod inevitabil la desăvîrşirea mai sus-amintită.

Oboiul reclamă artistului mult sentiment şi, mai cu seamă, o foarte sensibilă stăpînire a suflului. Cine nu-şi poate stăpîni respiraţia, timp de mai multe măsuri, cine suferă de cea mai uşoară afecţiune a pieptului, acela să nu abordeze acest instrument.

Clarinetul

Mult mai tînăr decît oboiul, acest instrument este de fapt un oboi alt. E cunoscut în Germania abia de patruzeci de ani. Caracterul său expresiv

e cel al sentimentului de dragoste devotată — ton atît de apropiat inimilor simţitoare. Cine cîntă la clarinet ca *Reinecke*, s-ar părea că face o declaraţie de dragoste întregii specii umane. Ambitusul acestui instrument nu e prea întins, dar sunetele conţinute în perimetrul său au un farmec expresiv indescriptibil. Tonul clarinetului este atît de dulce, atît de melancolic, iar cine reuşeşte să realizeze la el şi culorile intermediare, poate fi sigur de victoria sa asupra inimilor.

Astăzi, acest instrument e din ce în ce mai perfecţionat. Cele mai bune clarinete din Europa se construiesc la Nürnberg, München, Berlin şi Viena. Cu cît lemnul folosit e de esenţă mai tare, cu atît e mai puternic sunetul. Cine are ureche muzicală şi o inimă simţitoare poate învăţa uşor acest instrument. În compoziţie, clarinetul are multă asemănare cu cornul (waldhorn), prin ambitusul său.

Cornul englez

Acest instrument este o foarte recentă invenţie a englezilor, fapt care prezintă cu atît mai multă importanţă, cu cît este singurul instrument pe care l-au inventat britanicii. Cu siguranţă, la baza ideii pentru acest nou instrument, a fost oboiul. Cornul englez are o formă arcuită*, e prevăzut cu şase găuri şi diverse clape. *Formei* sale îi datorează acest instrument numele de corn, care mi se pare însă foarte impropriu, întrucît, potrivit idiomului limbii noastre, nu poate fi numit corn decît ceea ce este făcut din corn.

Tonul acestui instrument se înscrie în perimetrul altului şi al tenorului, dar atinge adesea graniţa baritonului. Cornul englez este foarte potrivit pentru redarea tristeţii şi a profundei melancolii, şi

* Astăzi, cornul englez are forma unui tub drept. (N.t.)

s-ar părea că în sunetul său se aude că este de invenţie britanică. Ascultînd un asemenea corn acompaniat de armonică, te poţi lăsa împuşcat fără grijă — afirmă Burney.

Mînuirea acestui instrument este foarte dificilă, căci clapele multe cu care este prevăzut constituie cauza dificultăţii aplicaturii. Cornul englez este folosit, de puţin timp, cu succes, în opere şi în muzica bisericească. Dacă compozitorul ştie să dea glas cornului englez, potrivit naturii sale şi dacă nu îi atribuie un limbaj străin acesteia, el poate obţine cu acest instrument efecte extraordinare. Întinderea instrumentului nu este încă mare, dar putem spera că oameni inventivi vor găsi în curînd posibilitatea de a o îmbogăţi.

Flautul

Acest instrument cunoaşte mai multe ramificaţii: flautul drept şi flautul traversier, flautul mai mare şi flautul mai mic. Acesta din urmă include toate tipurile de fluier, ca de pi'dă Markpfeife, acel fluier mic şi ţipător sau fluierul ciobănesc, ceva mai mare şi pastoral.

Flaute doulce

Acest flaut are o lungime aproximativă de un cot şi e făcut din lemn de esenţă tare. El are şase orificii şi o cheie de bas franceză. Tonul acestui instrument este extrem de domol şi melancolic. Scara sa sonoră conţine abia două octave. El nu suportă decît un acompaniament foarte mat, şi, potrivit naturii sale, nu poate fi folosit decît în muzica funebră, în serenade sau nocturne. Tonul mult prea slab şi întinderea redusă a acestui instrument l-au scos aproape din modă, şi el nu se mai face auzit nici în biserică şi nici în concerte. Totuşi

cîndva, înainte de apariţia flautului traversier, flautul drept a fost foarte mult practicat, mai ales în Germania; se cînta în mod obişnuit la două asemenea flaute, care erau acompaniate de un flaut bas, un instrument care arată aproape ca un fagot, avînd în partea superioară un tub de alamă, prin care se sufla. Un asemenea trio nu suna rău, dar predispunea spre somn şi se pare că nu corespundea spiritului german.

Micul flageolet

Acest instrument este un flaut foarte mic, cu care se imită cîntecul păsărilor şi se foloseşte chiar şi pentru a le dresa. Flageoletul mai mare are o întrebuinţare mai importantă, de exemplu în opere, unde asemenea flaute sună deosebit de bine.

Flautul traversier

Iată o invenţie extrem de importantă a vremilor mai noi, dacă nu ar fi să dăm crezare legendei, potrivit căreia un asemenea flaut a servit la întrecerea muzicală dintre Apollo şi Marsias. Unele indicii par să confirme că şi grecii ar fi cunoscut într-adevăr un fel de flaut traversier. Deformarea gurii pe care o produce flautul şi pe care grecii o menţionează atît de frecvent nu pare să fi fost provocată de flautele drepte, ci mai curînd de flautul traversier. Totuşi, chiar dacă au avut un asemenea flaut, el a fost foarte diferit de al nostru. Ei nu ştiau nimic despre semitonuri sau despre clape laterale, iar potrivit mărturiei lui *Plutarh*, întinderea flautului lor conţinea cam şapte sau opt sunete, în timp ce ale noastre numără douăzeci sau chiar mai multe. Flautul nostru traversier este fără îndoială o invenţie germană. La începutul acestui secol, un maestru din Nürnberg a dat pentru prima

oară la iveală un asemenea instrument. Cei doi fii ai săi, minți muzicale luminate, au intensificat această îndeletnicire; ei călătoreau prin Europa cu lăzi pline cu astfel de instrumente și s-au reîntors cu un cîștig de ordinul miilor.*

Acești frați se numeau Tenner, iar flautele lor sînt renumite în întreaga lume. Ei au pătruns pînă în Constantinopole și Ispahan, iar prin intermediul misionarilor, chiar și în China, deși chinezii pretindeau că ei sînt inventatorii acestui instrument. Astăzi se mai construiesc flaute excepționale în Franța, Italia, Anglia și în multe orașe germane, cele mai multe dintre ele din lemn și fildeș, căci încercările de a fo'osi porțelanul și argintul în acest scop nu i-au mulțumit pe artiști.

Tonul flautului traversier este dens, amplu și curat, plin de delicatețe și de farmec. Evocarea naturii rustice, sentimentul pastoral arcadian, într-un cuvînt, egloga și idila muzicală intră în perimetrul expresiv al flautului. Scara sonoră a acestui instrument e cuprinsă între *re* al discantului grav (unii reușesc să-l obțină și pe *do*), și *la* din octava cu trei linii. Între aceste limite sînt conținute toate semitonurile, iar sunetele grave, medii și acute pot fi obținute cu aceeași puritate a intonației. Prin intermediul clapelor laterale inventate de către Tacert pot fi obținute cu maximă puritate sunetele care mai pluteau pînă atunci într-o instabilitate critică, ca de pildă *si bemol*, *fa* și altele. Cei mai mari suverani, ca Frederic cel Mare și electorul Palatinatului bavarez, au ales flautul ca instrument preferat și au întreținut la curțile lor pe cei mai buni flautiști. Quantz a clarificat pe deplin problema aplicaturii la acest instrument și a scris despre acesta o lucrare de maestru.

Flautul a devenit indispensabil în toate genurile muzicii. El e folosit în biserică, în singspiel-uri,

---

* Cîștigul lor era atît de mare, încît le-a mai rămas o sumă de ordinul miilor, după ce și-au cumpărat din el moșii.

concerte şi dansuri, în solo şi în acompaniament, şi toate astea cu o deplină reuşită. Emisia unui sunet curat şi sticlos la acest instrument este mai dificilă decît s-ar crede. E nevoie în acest scop de un piept foarte sănătos, căci reclamă o respiraţie susţinută, continuă şi în permanentă mişcare. Sunetele grave trebuie să fie răsunătoare, iar cele acute să plutească cu graţie. Portamento, mezzo-tinto, precum şi diferite ornamente pot fi executate la flaut cu multă măiestrie. Întrucît flautistul îşi poate duce instrumentul cu el oriunde mai uşor decît ar putea să o facă cu orice alt instrument, a apărut astăzi o mare mulţime de diletanţi flautişti. Eu susţin totuşi că dificultăţile mai sus menţionate cu privire la emisia sunetului la flaut vor răci într-un timp cît se poate de scurt acest entuziasm, pentru a-i face loc vreunui alt instrument.

Fluierul traversier

Devenit astăzi pe deplin militar, acest instrument abia mai merită să fie menţionat aci, din cauza imperfecţiunii sale. Zgomotos şi strident, acest fluier pare să fi fost creat special pentru soldaţi şi muzica lor ienicerească. Sunetele sale acute se fac auzite din duruitul tobelor, în schimb cele grave sînt înghiţite de vacarm. Sunetele grave ale acestui fluier sînt dealtfel atît de impure, încît devin insuportabile. De aceea, un fluierar bun va rămîne totdeauna în registrul acut, evitînd sunetele şubrede ale celui grav.

Cavalul

Un clarinet în miniatură, acest instrument este foarte probabil părintele oboiului nostru de azi. Cunoscut cîndva numai de păstori, el a devenit în scurt timp atît de îndrăgit, datorită efectului mi-

nunat pe care îl producea, încît a fost introdus în cele mai înalte cercuri ale societăţii. Tonul cavalului este atît de interesant, de particular, atît de neasemuit de plăcut, încît întreg patrimoniul artei muzicale ar suferi o importantă pierdere, dacă acest instrument ar dispărea. Comunicativ şi fermecător, cavalul impresionează oameni şi animale, şi are un sunet ca nici unul dintre celelalte instrumente. Marii muzicieni au recunoscut curînd în acest sunet o importantă tentă de culoare pentru tabloul artei muzicale.

Telemann a introdus cavalul în corul bisericesc, iar *Gluck* l-a autorizat oficial ca instrument episodic în operă. Momentele intrării cavalului trebuie să fie foarte precis marcate, căci doar adevăratul cunoscător îi poate distinge culoarea atît de specifică. Scara instrumentului conţine şaisprezece sunete, care, sub buzele unui maestru, reuşesc la fel de bine în registrul grav, ca şi în cel acut. Cavalul a stat fără îndoială la baza invenţiei oboiului şi a clarinetului, căci a existat cu cîteva secole înainte de a fi fost cunoscute numele acestor două instrumente.

Cavalul a fost folosit cîndva doar în război, dar a fost înlocuit de către mult mai războinicul fluier. Întrucît are efect doar din apropiere, nu şi din depărtare, flautul traversier i-a luat locul.

Fagotul

Acest instrument de invenţie recentă are o importanţă covîrşitoare pentru muzică. Fagotul este o ramură a serpentului, al cărui ton este, după cum se ştie, atît de puternic, încît înlocuieşte orga în unele biserici franceze. Fagoturile au fost semnalate pentru prima oară în expediţiile militare ale mareşalului de *Luxemburg*, ceea ce permite să deducem că francezii sînt inventatorii acestui instrument important. Dat fiind că sunetele suflate

trebuie să fie acompaniate tot de sunete suflate, e de neînchipuit un instrument-bas mai potrivit decît fagotul pentru oboaie, clarinete, trompete și corni. Rolul său e mare în zilele noastre, fiind folosit nu numai în acompaniamentul celor mai importante lucrări pentru orgă, în teatru și în muzica de cameră, dar a fost ridicat și la rang de instrument solist, astfel încît se ia la întrecere acum cu principalele instrumente solistice ale lumii. Fagotul dispune în solo de sunetul cel mai pur al tenorului. El coboară în registrul extrem grav, unde îi e propriu un ton zeflemitor, urcă apoi pînă la *fa* al tenorului, prin procedee artificiale chiar mai sus, ajungînd pînă la *fa* acut al tenorului, și are aceeași strălucire în registrul acut ca și în cel grav. Scara sonoră a acestui instrument este următoarea (la instrumentele bas, ea e considerată totdeauna începînd de jos). Extrema sa gravă naturală o constituie contra *si bemol*, dar se pot obține prin procedee artificiale chiar și sunete mai joase.
Pe *si* îl are prin interferență
do, do diez, re, re diez, mi, mi bemol
fa, fa diez, sol, sol diez, la, la bemol, și *la diez*
si bemol, si, do, do diez,
re, re diez, mi, mi bemol
fa, fa diez
sol, sol diez
și cel mult încă *la* al alto-ului.

La Nürnberg se construiesc fagoturi foarte perfecționate, totuși fagoturile pariziene le sînt net superioare.

Acest instrument reclamă o respirație desăvîrșită și un suflu atît de sănătos și de viguros, încît chiar și din cauza constituției lor, puțini oameni ajung să-l stăpînească cu măiestrie. Deși l-au inventat francezii, totuși *germanii* au dat la iveală pe cei mai mari maeștri fagotiști. Fagotul a fost folosit multă vreme doar în acompaniament, dar noi germanii am fost primii care i-am smuls și evoluția solistică, și anume cu atîta succes, încît astăzi fagotul se numără printre primele instrumente so-

listice ale lumii. Tonul acestui instrument este atît de familiar, de comunicativ, de plăcut, acordat parcă pentru orice suflet curat, încît sfîrşitul lumii va mai găsi la noi multe mii de fagoturi. Fagotul se mulează după orice formă, el acompaniază cu o bărbătească demnitate muzica de război, cu maiestate în biserică, el susţine opera, chibzuieşte cu înţelepciune în concert, dă aripi dansului şi, pe scurt, poate orice.

Timpanul

Timpanul constituie de fapt o specie a tobei. Îndrăzneaţă a fost ideea omului de a ucide măgarii, de a le tăbăci pielea, pentru a le smulge sunete.

Se semnalează timpani în cea mai îndepărtată antichitate, la fenicieni, egipteni, evrei, cartaginezi, greci şi romani, după cum reiese din toate monumentele acestor popoare. E înfiorător gîndul, şi totuşi e adevărat că *Rache* a furnizat primul material pentru inventarea timpanului. „Duşmanul meu e mort! dar vreau să mă mai distrez şi pe pielea sa", cam aşa trebuie să fi gîndit barbarul. El a şi făcut-o, iar imitatorii săi mai umanitari au ales în acest scop piei de măgar. Tonul războinic constituie singura caracteristică a acestui instrument, de aceea există în lume puţine popoare care să nu-l cunoască. În călătoria sa în jurul lumii, Forster a întîlnit tobe şi timpani chiar şi la tahiţi, otahiţi şi irokezi. Ei le folosesc, fie în război, fie pentru dans, dar în acest din urmă caz instrumentele sînt de dimensiuni mai mici.

Toba

Acestui instrument îi e propriu un ceva atît de sălbatic, furtunos, chemător la luptă, iar datorită forţei răzbătătoare a sunetului, un ceva atît de

aparte pentru semnalizare, încît cu greu ne putem imagina ca vreun alt instrument să mai poată servi acestui scop. La tobă poate fi redat în cel mai înalt grad caracterul năvalnic, furtunos, clocotitor, poate fi executat un crescendo şi decrescendo, poate fi obţinută întrepătrunderea dintre sunete, de aceea toboşarul are nevoie de mai mult decît doar de exerciţiu. El e dotat în mod obligatoriu cu calităţi muzicale şi trebuie să se poată orienta după note şi măsură. Tobele pot fi acordate în toate tonalităţile şi se pot realiza minuni cu ele, atunci cînd există o deplină concordanţă între *agilitatea* braţelor şi spontaneitatea spiritului.

Hauber, toboşarul curţii din Dresda a scris şi a publicat în anul 1768 o carte foarte frumoasă despre tobă.

Acest instrument e folosit în război, în biserică şi în operă. El este însă insuportabil în intimitatea concertului particular.

După cum e binecunoscut, în ansamblurile militare bine organizate se cîntă după note atît la tobe cît şi la timpani.

Muzica turcească

Introdusă acum patruzeci de ani în Germania în diferite regimente, această muzică a adus după sine şi studiul instrumentelor muzicale turceşti. Caracterul acestei muzici este războinic şi îmbărbătează chiar şi sufletele laşe. Cine a avut norocul să-i audă cîntînd pe ienicerii înşişi, ale căror ansambluri se compun de obicei din optzeci pînă la o sută de persoane, acela va zîmbi cu indulgenţă la auzul imitaţiilor care pocesc la noi, de obicei, muzica turcească.

Astfel, după un concert turcesc dat la Berlin în onoarea ambasadorului turc Achmed Effendi, acesta a clătinat nemulţumit din cap şi a zis: „Nu este turcească!" — De atunci, regele Prusiei a luat în

slujba sa turci neaoşi şi a introdus muzica turcească autentică în unele dintre regimentele sale. Împăratul din Viena întreţine şi el un ansamblu foarte bun format din muzicanţi turci, pe care marele Gluck i-a şi folosit în opere.

Instrumentele care compun aceste ansambluri sînt: cavalele, pe care turcii le confecţionează de obicei din tinichea, pentru a le ascuţi sunetul, cornii curbaţi, ale căror sunete se aseamănă cu cel al cornilor noştri bas, un trianglu mare şi unul mic, o aşa-numită tamburină, de mare efect prin scuturarea lamelor pe care turcii le fac din argint, două talgere sau glockenspieluri* din cel mai fin bronz, care sînt lovite ritmic unul de altul, şi în sfîrşit două tobe, dintre care cea mai mică duduie neîncetat, iar cea mare, mai gravă şi mai înfundată este biciuită cu o nuia.

Cît de originală şi cît de unică este această combinaţie de sunete! Germanii au mai adăugat şi fagoturi, care au sporit cu mult efectul acestei muzici. Sunetele trompetei nu sună nici ele rău în acest ansamblu. Pe scurt, muzica turcească întrece orice altă muzică de război. În acelaşi timp, ea este însă şi cea mai costisitoare, atunci cînd se urmăreşte perfecţiunea, pe care o reclamă natura şi scopul ei eroic. Întrucît e cîntată doar din memorie şi nu după note (căci doar noi germanii am început să o fixăm pe note), nu putem afirma nimic mai mult privitor la teoria ei, decît că urechea şi exerciţiul sînt decisive în năzuinţa spre desăvîrşirea ei. Singura măsură în care se desfăşoară această muzică este cea de două a patra, deşi noi am făcut încercări foarte reuşite şi cu alte măsuri. Nici un alt gen muzical nu reclamă o măsură atît de fermă, de hotărîtă şi de predominantă ca acesta. Fiecare bară de măsură este delimitată cu atîta tărie, printr-o bătaie atît de energică, încît o ieşire din rigoarea măsurii este aproape imposi-

* Denumirile de tamburină şi glockenspiel nu corespund instrumentelor descrise. (N.t.)

bilă. *Fa* major şi *si bemol* major par să fie tonalităţile preferate ale turcilor, datorită faptului că în ele se concentrează cel mai bine ambitusul tuturor instrumentelor pe care le folosesc. Noi germanii am făcut între timp încercări reuşite cu tonalităţile *re* major şi *do* major, ceea ce demonstrează marea importanţă care i se acordă la noi muzicii turceşti.

Afară de instrumentele menţionate, mai există diferite instrumente inventate nu chiar pentru concert, ci doar pentru petreceri.

Printre acestea se numără mai ales orga de călătorie sau orga portativă*, care a atins în zilele noastre o asemenea perfecţiune, încît pe un cilindru pot fi gravate zece pînă la şaisprezece bucăţi. Micile flageolete folosite la dresura păsărelelor se integrează în mai mică măsură în familia acestor instrumente. Întrucît totul se datorează în acest caz doar mecanismului, fără ca suflul geniului să aibă vreo contribuţie, aceste instrumente nu intră în sfera de preocupări ale esteticii.

Fluieratul din *frunză* a atins în zilele noastre o asemenea perfecţiune, încît se execută în acest fel cele mai reprezentative concerte scrise pentru oboi. Există oameni care imită toate instrumentele doar cu limba şi cu buze'e. Se fluieră din marginea pălăriei, se obţine basul cu degetele ude trecute pe masă sau pe baston, se fluieră pe nas, pe scurt, se smulg sunete, parcă, întregii naturi.

Drîmba

Din cauza sonorităţii ei abia perceptibile, înăbuşită şi aceea de limba ei zbîrnîitoare, drîmba a fost condamnată să-şi ducă existenţa doar în cele mai de jos pături ale societăţii. Dar, ce nu poate omul? Acum se cîntă la drîmbă sonate, variaţiuni şi, în general, orice. S-a descoperit chiar că sune-

* Cunoscută la noi sub numele de flaşnetă. (N.t.)

tul acestui instrument dispreţuit se numără printre cele mai delicate sunete ale lumii. Dacă acestui sunet i s-ar putea conferi un contur mai definit şi o adaptare mai deplină la cerinţele melodiei, drîmba ar trebui înnobilată. Poate va apărea totuşi un geniu care să confere contur vibraţiilor acestui instrument şi să le modereze cu limba. Vom avea atunci într-adevăr un instrument care le va întrece pe toate celelalte instrumente destinate orelor tîrzii. Ne imaginăm sunetul drîmbei perfecţionate ca pe cel mai nobil sunet posibil, definit cu maximă precizie cu toate subtilităţile sale.

Deşi spiritul muzical a ajuns foarte departe în inventarea uneltelor sale, mai există posibilităţi pentru născocirea multor instrumente muzicale. Lemnul şi toate metalele, coardele de oţel, alamă şi din intestin, piatra, argintul şi porţelanul mai prezintă nenumărate sensibilităţi muzicale. Nici *formele* instrumentelor muzicale nu sînt încă epuizate. În descrierile de călătorie, scrise cu un acut spirit de observaţie, sînt menţionate atîtea instrumente noi, pe care noi nu le cunoaştem, încît e nevoie doar de un spirit creator, ca să putem perfecţiona la noi chiar şi invenţiile sălbaticilor.

Despre cîntul vocal

Cîntul vocal este, fără îndoială, componenta de bază a artei sunetelor, axa în jurul căreia se roteşte tot ce înseamnă melodie, modulaţie, armonie. Toate instrumentele reprezintă doar imitaţii ale cîntului vocal; cîntul stă pe tronul său regesc, iar instrumentele din jurul său se înclină în faţa lui ca nişte vasali ce sînt.

Cum e şi firesc, vocea umană este sunetul muzical originar, iar toate celelalte voci ale lumii constituie doar un ecou îndepărtat al acestei sublime voci originare. *Gîtul omului* este cel dintîi, cel mai pur, cel mai minunat instrument muzical.

O ţărăncuţă care cîntă frumos şi firesc emoţionează mai puternic decît cel mai bun violonist. De aceea, recunoaşterea şi cultivarea temeinică a geniului vocal are o importanţă extraordinară. Cel ce poate cînta curat fără vreo îndrumare, cel care nimereşte cu precizie orice sunet dat, cel ce poate da tonul atît pentru *primo* cît şi pentru *secondo*, cel care are un stil propriu izvorît din individualitatea caracterului său şi, ceea ce este mai important decît orice, cel care are o voce limpede şi de mare întindere, acela poate fi considerat un geniu muzical.

Marele Porpora obişnuia să spună: „Un cîntăreţ desăvîrşit are nevoie de o sută de calităţi". Iată o constatare justă şi plină de profunzime! Eu consider că nouăzeci şi nouă dintre ele constituie calităţile vocale, iar una, a suta, o numesc *teorie*. Cine are o voce excepţională, chiar dacă ar învăţa să citească numai notele, şi dacă va asculta numai muzică foarte bună, va putea realiza cu vocea sa tot ce doreşte, acela va încînta orice societate chiar şi fără note şi fără a imita gusturi care nu-i aparţin. De aceea, un asemenea talent trebuie tratat cu maximă libertate şi doar un muzician adevărat îl poate instrui. Un pedagog arid va strica minunata materie primă, va distruge sunetele fireşti şi îi va oferi elevului sau elevei sale drept exemplu de urmat propriile sale sunete greşite. Unui *maestru de cînt* i se cer, aşadar, cele mai mari calităţi muzicale. El trebuie să ştie să descopere, să simtă profund, să compună corect şi să predea cu multă înţelepciune.

Exerciţiile vocale numite solfegii dau vocii perfecţionarea necesară, scoţînd la lumină parcă fiecare mlădiţă de aur a scării vocale umbrite pînă atunci de nori. De aceea, întocmirea solfegiilor are o maximă importanţă şi trebuie făcută pe bază de principii. Iată aci legile lor imuabile:

I. Cîntăreţul îşi va studia, înainte de toate, cu multă atenţie, ambitusul vocii. O va face cu maximă conştiinciozitate, atît seara, cît şi dimineaţa.

II. El va învăţa să execute cu cea mai mare precizie, mai ales sunetele prelungite sau aşa-numitele note albe, se va perfecţiona în amplificarea şi diminuarea intensităţii, în creşterea şi stingerea sunetelor.

III. Abia după aceea va învăţa el să urce în intervale de secundă în optimi sau note simple.

IV. Urmează ca el să înveţe să execute apoi terţele, cvartele, cvintele, sextele, septimile, octavele şi intervalele mai mari cu portamento corespunzător.

V. Cîntăreţul va exersa, după aceea, pasajele repezi, pentru a dobîndi un laringe suplu sau rulant, dacă e să folosim limbajul de specialitate.

VI. Nuanţele sentimentelor nu pot fi, ce-i drept, stabilite cu exactitate, dar cine nu are o inimă simţitoare nici nu ar putea învăţa vreodată să cînte cu sensibilitate. Dar, slavă Creatorului! fiecare om are o inimă, şi e un cîrpaci acela care, chiar şi la un instrument cu cel mai mat sunet posibil, nu ştie să-şi pună în vibraţie coardele inimii. Sentiment şi dragoste pentru natură există în toate inimile omeneşti, ele fiind doar mai adînci şi mai ascunse la unii decît la alţii. Datoria maestrului de cînt este deci să găsească acea latură a subiectului său care să-i permită cea mai avantajoasă apropiere. Dacă o va nimeri, artera inimii se va deschide negreşit şi şuvoiul purpuriu va ţîşni.

VII. Cîntăreţul trebuie să studieze cu grijă şi *ornamentele* muzicale, căci datorită lor, laringele său va dobîndi agilitate. Totuşi, el nu trebuie să-şi supraîncarce cu ele cîntul, pentru a nu prejudicia astfel simplitatea şi a nu strivi creativitatea prin artificiu şi podoabe excesive. Mordentul executat cu graţie, portamento, acea sensibilă alunecare de la un sunet la altul, amplificarea şi diminuarea sunetului, mezzo-tinto sau contopirea dintre sunete, un emoţionant tril amplificat şi care se stinge apoi, o cadenţă potrivită cu caracterul expresiv al ariei, care însă nu trebuie să fie prea lungă pentru a nu

constitui stat în stat — cam astea sînt ornamentele care compun, înalță și înfrumusețează cîntul.

Cea mai justă clasificare a sunetelor emise de vocea umană este următoarea:

1. Sunetul de cap, pe care marele Porpora îl numește rezonanță craniană. O silabă constituită cu vocala i dă întotdeauna un sunet de cap. Așadar, cîntărețul se va feri să coloreze prea frecvent pe vocala i, pentru a nu cădea într-un fel de fluierat asemănător cu chițăitul șoarecilor.

2. Sunetul nazal poate apărea doar în stilul comic, pentru a reda, de pildă, ironia, aroganța sau pentru imitarea hazlie a cimpoiului și a lirei. Cîntul francez este atît de dezagreabil, din cauza folosirii de către francezi a sunetului nazal chiar și în muzica serioasă.

3. Sunetul din gît, atît de propriu germanilor, este de fapt cel mai pur cînt la nivelul laringelui. Pentru cultivarea unui asemenea cînt, cerințele sînt foarte mari. Laringele trebuie, înainte de toate, să fie acordat de la natură, și trebuie șlefuit prin exercițiu neobosit, astfel încît să dobîndească aceeași suplețe în sunetele susținute ca și în rulade. Cîntărețul trebuie să evite tot ce usucă laringele. Totuși, nici umezeala excesivă a laringelui nu avantajează cîntul, căci în acest caz sunetele se înecă parcă în mocirlă. Laringele trebuie cunoscut și din punct de vedere anatomic. Trebuie examinată cu cea mai mare atenție vibrația coardelor vocale în raport cu limba, pentru a fi posibilă punctarea unor prescripții juste privind perfecționarea laringelui. Dintre toți maeștrii de cînt, *Vogler* a făcut-o cel mai bine.

4. Sunetul de piept. Din punct de vedere fiziologic, plămînul participă la emiterea tuturor sunetelor, aci însă este vorba de acele sunete în care e auzibil chiar fluieratul și sîsîitul plămînului și care apar în cîntările cazacilor și ale calmucilor. Acest sunet este atît de neplăcut și de țipător, în-

cît e suportabil doar în cazuri foarte rare, şi acestea mai ales în comicul vulgar.

5. Sunetul de stomac. Toate sunetele aspirate aspre, consoanele îngrămădite, ca de exemplu *ch*, sînt sunete de stomac. Elveţienii le emit mai aspru decît alţii, ele sînt însă neplăcute şi nu trebuie folosite deloc în muzică.

6. Sunetul din inimă este sufletul tuturor sunetelor! Orice produce vocea este un sunet mort, dacă inima nu-i conferă viaţă şi căldură. Cîntul lipsit de participarea inimii prezintă prea puţin sau chiar nici un interes. După cum poate inima să fie formată din punct de vedere moral, tot aşa un mare maestru o poate forma din punct de vedere muzical, ceea ce înseamnă ca el să-l facă pe cîntăreţ să înţeleagă sentimentele atît de bine, încît inima acestuia să se deschidă pentru a le putea exprima cît se poate de just. Cel care nu simte muzica, *inima* sa nefiind receptivă la impresiile ei, acela să nu aspire să devină maestru de cînt. El va produce doar nişte flaşnete, care rămîn reci după ce şi-au turuit bucata înregistrată pe cilindri, dar nu va fi în stare să formeze niciodată vocile umane, acel minunat cînt care îl imită pe cel al îngerilor.

Vocile se împart, după întinderea lor, în patru categorii principale: *sopranul*, *alto*, *tenorul* şi *basul*. Această clasificare cunoaşte însă şi subdiviziuni: *sopranul acut* şi *grav*, *alto acut* şi *alto grav* sau *contralto*, *tenorul* şi *basul grav*. Scara sopranului acut conţine sunetele dintre *si bemol* al tenorului şi *re* sau chiar *mi* din octava cu trei linii. Sopranul grav sau secondo are o întindere mai mică, sunetul extrem acut al acestuia fiind *la* sau *si bemol*. Alto pluteşte în registrul mediu şi are o întindere de o octavă şi jumătate. Contralto are un diapazon şi mai restrîns, conţinînd cam o octavă, o nonă sau o decimă, toate sunetele sînt însă extrem de pline şi curate.

Baritonul este jumătate tenor, jumătate bas şi se potriveşte mai ales în teatru. Scara acestei voci conţine două octave pline, între *fa* şi *fa*. Basul

grav conţine şi el două octave pline, între *do* grav şi *do*, toate sunetele fiind de o neobişnuită amploare, întrecînd în această privinţă chiar şi pe cele ale trombonului. Această voce este extrem de rară şi foarte potrivită pentru a înălţa şi a-i conferi sonoritate întregului cor.

Cele mai multe şi mai frumoase voci de sopran se găsesc în Italia. Vocile de tenor sînt şi ele mai frecvente în Italia decît în alte ţări. Cele mai bune voci de alt şi de bas se găsesc în schimb în Germania, totuşi în Bavaria şi în Boemia există şi excelente voci de tenor.

Pentru *cultivarea* unei voci, bineînţeles dacă mama natură şi-a dat partea ei de contribuţie, se impun următoarele principii:

1. Cuvintele pe care cîntăreţul vrea să le cînte trebuie să fie pronunţate cu maximă *claritate*. Un cîntăreţ sau o cîntăreaţă care nu se fac înţeleşi au şi ratat prima impresie. De aceea, textul care urmează să fie cîntat trebuie studiat în prealabil, cu cea mai mare atenţie. Fiecare cuvînt, aproape chiar fiecare silabă a *poetului* trebuie să renască în buzele cîntăreţului. *Plutarh* şi mai tîrziu *Klopstock* puneau pe seama *pronunţiei inteligibile a cîntului* principalul efect al acestuia.

2. Dacă nu şade la pian, cîntăreţul va sta drept, va cînta din tot pieptul şi va asocia sentimentele conţinute în melodie cu mimica corespunzătoare. Cîntăreţul care ar vrea să interpreteze o arie care exprimă mînie — un furioso — cu capul nemişcat, ar prezenta interes doar pentru orbi, dar niciodată pentru văzători. Clătinatul capului, mişcarea mai uşoară sau mai violentă a acestuia conferă sunetului o modificare extrem de importantă.

3. Fornăitul, hîrîitul şi mai ales acele deficienţe ale cîntului care se datorează debilităţii plămînului, ca de pildă căderea sunetului sub nivelul cerut, nu sînt de conceput într-un cînt bun.

4. Ornamentele banale, acele podoabe *la modă*, dacă mai sînt şi prost plasate, constituie un nonsens într-o interpretare bună. Într-un cuvînt, dacă

geniul şi-a consfinţit cîndva drepturi divine, o va face şi în arta cîntului. Marelui cîntăreţ i-ar putea fi date doar puţine directive pentru perfecţionarea artei sale, căci forţa sa e de natură cerească. Ar fi însă o prostie să se afirme că nu ar fi posibil să i se dea sfaturi oricărui cîntăreţ sau oricărei cîntăreţe privind execuţia celor mai subtile nuanţe sau tirade, prin înţelepte metode didactice. Analiza amănunţită a frumosului trebuie să constituie un principiu al tuturor înţelepţilor, la fel ca cercetarea a tot ceea ce e bun şi adevărat. Cele mai valoroase îndrumări privind arta cîntului ne-au fost date de către *Porpora* şi *Hiller*. Acesta din urmă prezintă atîta importanţă pentru Germania, încît merită cinstea de a fi considerat în toate şcolile de cînt ca un scriitor clasic. Lucrarea sa *Îndreptar în arta cîntului* este un minunat extras de valoroase principii ale celor mai buni maeştri de cînt. Hiller a format-o pe prima cîntăreaţă a lumii, ceea ce ne îndreptăţeşte să deducem că a pătruns pe deplin tainele artei cîntului vocal.

Dacă vreodată Germania va acorda mai multă atenţie stimulării geniilor vocale, dacă vor fi studiate temeinic calităţile adevăratului şi marelui cînt, dacă principii vor institui şi şcoli de cînt şi nu numai orchestre strălucitoare, cîntul german are cele mai promiţătoare perspective. Trebuie să recunoaştem în acelaşi timp că, în medie, *oraşele libere* au realizat mult mai mult în folosul artei sunetelor decît toţi principii la un loc.

Despre stilul muzical

Stilul muzical este la fel de variat ca şi cel poetic. El poate fi cult sau popular, simplu sau ornamentat, somptuos sau modest, distins sau vulgar, serios sau glumeţ, tragic sau comic, profund sau uşor, viguros — dar niciodată lipsit de vlagă. În toată această multitudine de stiluri, precum şi în iscusinţa de a le combina, muzicianul se conduce

după aceleaşi principii ca şi poetul sau oratorul. Acest fapt constituie o dovadă grăitoare a strînsei legături care uneşte artele între ele. În general, stilul muzical ar putea fi împărţit în cel *religios* şi cel *profan* sau, potrivit clasificării anticilor, în stilul spiritual şi cel lumesc. Întrucît însă, în timpul din urmă, muzica a cunoscut o extraordinară diversificare, a devenit necesară o clasificare mult mai precisă. Potrivit acesteia, cele mai fireşti ramificaţii ale stilului muzical sînt următoarele:

Stilul bisericesc constituie de fapt cel mai elevat stil muzical. La rîndul său, acesta se împarte în muzica corală şi cea figurală. Coralul se situează, pe drept, pe primul loc în muzica bisericească, datorită demnităţii sale, a forţei cu care înalţă sufletele şi a efectului durabil pe care îl produce.

În timp ce orice altă muzică e supusă capriciilor modei, singurul care *rămîne* neschimbat este coralul, iar cereasca lui forţă produce acelaşi efect puternic asupra tuturor popoarelor cultivate. Cele opt melodii, pe care *Ambrozie* le-a preluat de la greci, precum şi propriile sale compoziţii, sînt ascultate şi azi cu încîntare, deşi unele dintre ele au o vîrstă de mai bine de două mii de ani.

Primele cîntări corale din timpul Reformei, în aranjamentul lui *Luther* şi al lui *Zwingli*, sînt atît de minunate, atît de adecvate înălţătorului sentiment religios, încît cu greu vreunul dintre noi ar putea realiza ceva asemănător. Compozitorii mai noi au şi început să introducă ornamente în cîntecele religioase, care prin natura lor nu suportă asemenea zorzoane. Dacă am încerca să înveşmîntăm într-un strai la modă o madonă, chiar dacă aceasta ar fi pictată de Carolo Dolce, ea ar pierde aproape cu totul farmecul ei sublim. La fel de sluţit este cîntecul bisericesc şi atunci cînd e înzorzonat cu franjurile modei! Cine vrea să compună lucrări religioase, trebuie să fie el însuşi evlavios. De aceea, cele mai bune corale pe care le posedă biserica creştină sînt compuse de compozitori clerici.

Este foarte regretabil faptul că protestanții au scos aproape total din uz antifoniile, mai ales că puternicul lor efect nu poate fi contestat. O dovedesc: Te Deum, Kyrie, cît și unele antifonii herrnhutiene* atît de admirate. De aceea a încercat Klopstock să reintroducă antifoniile în cîntările sale, dar ele nu au fost adoptate pînă acum decît le Hanau.**

Muzica figurală nu ar trebui despărțită niciodată de cîntarea obștii, ci dimpotrivă să se contopească cu aceasta în vederea marelui scop comun. Klopstock se întreabă, pe bună dreptate: „Oare muzica poate fi completă numai pentru operă?" Întrucît însă nu fiecare obște poate întreține și muzică instrumentală, ar trebui să se practice cel puțin cîntarea alternativă între bărbați și femei, tineri și bătrîni, între orgă și cîntarea obștii, pentru a i se da cîntului, în acest fel, variație.

Reichardt a tratat acest subiect pe larg și cu multă competență, dar spre părere de rău, asemenea recomandări valoroase, care ar putea stimula în cel mai înalt grad evoluția ascendentă, sînt, ce-i drept, ascultate, dar nu și urmate. Atîta vreme cît într-o țară nu se înființează instituții de cînt mai bune, atîta vreme cît nu se creează seminarii pedagogice, iar principii și autoritățile nu se interesează în mai mare măsură de religie, asemenea recomandări nu constituie altceva decît niște fantasme idealiste.

Ne-am obișnuit să înțelegem sub muzică figurală piese *instrumentale* pentru biserică elaborate contrapunctic și acompaniate doar de un pozitiv sau neacompaniate instrumental. Există însă și piese *vocale* pentru biserică elaborate contrapunctic și acompaniate doar de un pozitiv sau neacompaniate instrumental. Biserica catolică mai are și acum capodopere de acest fel, care cuceresc toate

---

* Hernnhut — oraș saxon, colonie a bisericii protestante, care a fost fondată în anul 1722. (N.t.)

** În noua carte württembergheză de corale se găsesc unele antifonii compuse de priorul Christmann, introduse deja, pe ici, pe colo.

inimile prin frumusețea elaborării lor. Motetele protestanților sînt și ele bine compuse, dar execuția lor nu spune prea mult, căci ce înseamnă cîntarea noastră în comparație cu a catolicilor? Noi urlăm, țipăm, ne dezlănțuim zgomotos, iar ei *cîntă*.

Catolicii execută missa, kyrie, Te Deum, vesperalele, psalmul, gloria și alte asemenea lucrări cu o atît de conștiincioasă corectitudine și cu un efect atît de puternic, încît noi facem, în comparație cu ei, o figură deplorabilă. Nu știu ce duh al năucirii le-a dat protestanților ideea nefastă de a transplanta în biserică așa-numitele *cantate*. Trebuie spus că acest fel de lucrări se compun dintr-un cor, din recitative, arii, duete, corale și alte bucăți. Cine nu-și dă seama, chiar numai din această descriere, că e vorba aci de o haină muzicală de arlechin, care nu ar trebui atîrnată niciodată pe pereții bisericii? Deși *Telemann*, *Bach* și *fiii săi*, *Benda* și *alți maeștri* ne-au dat minunate modele ale genului, totuși mina lor profană, haina teatrală, deformările nefirești ale textului, precum și îndrăzneala manierelor au deposedat cantatele aproape de orice efect în biserică.* Ele nu trezesc interesul nici unei obști. Dacă sînt cîntate după predică, cum se obișnuiește de pildă la Ulm sau în alte orașe, credincioșii pleacă și lasă ansamblul muzical să-și continue haotica turuială. Doar imitîndu-i pe catolici, ai căror antifonii și misse nu conțin nici un fel de recitative, totul fiind com-

* Honbaum, predicatorul curții din Koburg, a dat unele idei în frumoasa sa scriere despre Cina cea de taină, menite să înalțe sentimentul evlaviei, la sărbătorirea acestui sfînt eveniment, printr-o muzică potrivită. Vierling, organist la Schmalkalden, unul dintre muzicienii mai noi, a compus o muzică în spiritul acestei idei, astfel încît prima încercare cu această muzică a avut cel mai fericit succes, chiar și într-o biserică sătească. După părerea mea, se poate realiza mai mult în cadrul acestei festivități, cu simple corale care să alterneze, pe două sau mai multe voci decît cu coruri prea studiate, care nu pot cuceri inima credincioșilor.

pus în cel mai autentic stil bisericesc, cîntul figural ar putea mulţumi obştea.

Stilul bisericesc presupune o temeinică cunoaştere a contrapunctului, studiul atent al vocii omeneşti, şi mai ales o mare forţă de diferenţiere care să permită compozitorului să distingă ceea ce este sfînt de ceea ce nu este sfînt.

Stilul dramatic include *marea operă*, *opera bufă*, precum şi *intermezzo* şi *pantomima*. Întrucît constituie rodul celei mai bogate fantezii, întrucît în ea se pot reuni eroismul, pasiunea, splendoarea, miraculosul, produse ale imaginaţiei şi idealurile din lumile lui Ariosto sau din metamorfozele lui Ovidiu, cele mai frivole, precum şi cele mai înfiorătoare scene, opera deschide în faţa compozitorului un vast cîmp de posibilităţi. Tot ce impresionează, cutremură şi entuziasmează sufletul, tot ce înflăcărează forţa imaginaţiei, tot ce înduioşează şi mişcă inima, ba chiar ceea ce produce groază şi indignare e de domeniul operei. Prin urmare, compozitorul de operă trebuie să fie un geniu, el trebuie să cunoască temeinic calităţile cîntului şi ale instrumentelor, acustica sau efectele rezonanţei, aranjamentul cel mai avantajos al orchestrei, el trebuie să fi studiat foarte riguros arta acompaniamentului, căci în caz contrar, Talia, Melpomene şi Polihimnia, cele trei muze, cu privirile lor mînioase, i-ar reduce la tăcere zdrăngăneala lipsită de vlagă.

Compozitorul operei tragice, al dramei eroice cîntate, trebuie să fie, aşadar, un mare spirit, care să nu fie în stare să cadă vreodată în comicării. Cine vrea să ştie totul, alunecă doar la suprafaţa lucrurilor şi nu pătrunde niciodată în miezul lor. Cine ar vrea să pună pe muzică, cu deplină măiestrie, acea operă de prim-rang a lumii, care e *Hermannsschlacht* („Bătălia arminiană"), acela ar trebui să fie nu numai un muzician desăvîrşit, ci, prin aptitudinile sale, şi un excepţional poet, altminteri el nu ar putea reda niciodată forţa acestei capodopere. *Gluck* a potrivit foarte bine

unele coruri ale acestei opere, dar unele dintre ele nu redau nici pe departe sensul ei. Cît de mare trebuie să fie un compozitor ca să poată urma zborul de foc al lui Klopstock, foc cu care germanii prăvălesc asupra romanilor blestemul lor fierbinte!

În timpul din urmă, opera bufă sau opera comică este foarte rău famată, pe bună dreptate, dacă luăm în considerare abuzul în această privinţă al francezilor şi al saxonilor. Întrucît însă muzica e atît de atotcuprinzătoare prin natura ei, ar fi o nedelicateţe, dacă i s-ar restrînge în vreun fel domeniul. În medie, oamenii înclină mai mult spre comic decît spre tragic, şi Dumnezeu a rînduit aşa, din dragoste pentru umanitate, să ne putem consola prin melodii vesele şi prin cîntece luminoase de durerile omeneşti. Marile opere eroice încordează şi obosesc sufletul. Să păstrăm deci totdeauna opera comică, pentru a înveseli omenirea obosită şi pentru a răcori prin teatru fruntea omului, scăldată de sudoarea grijilor.

Menirea aleasă a operei comice mai e şi aceea de a-l prezenta pe om şi în scenele cotidiene ale vieţii, ceea ce în marea operă e cu totul interzis. Astfel, cîntecul popular şi odată cu el bucuria şi veselia se pot răspîndi în rîndul celor mai de jos pături ale societăţii. *Hiller* a adus mari servicii bel-canto-ului din Germania prin minunatele sale opere comice. El a surprins cu o asemenea profunzime spiritul naţiunii noastre, încît melodiile sale sînt fredonate acum pretutindeni, chiar şi de oamenii de rînd. De aceea, să acordăm operei comice valoarea pe care o merită, dar să nu o degradăm prostituînd-o.

Stilul pantomimei tălmăceşte de fapt mimica, iar în cazul în care compozitorul e foarte bun, o interpretează. Caracterul acestui stil este uneori dramatic, alteori distractiv. *Cahussac* şi *Noverre* i-au dat dansului din nou o interpretare cu totul dramatică ca şi marii mimi antici şi au găsit în *Rudolph, Deller* şi *Sterzer* pe cei mai aleşi tălmăci-

tori ai mimicii lor. Compozitorul muzicii pentru dans trebuie să posede aproape toate marile calităţi ale marelui compozitor de operă. În sfera sa se înscrie chiar şi ceea ce e măreţ, înfiorător, shakespearean. El nu poate, ce-i drept, să redea prea explicit marile pasiuni, dar trebuie să le concentreze şi să traducă fidel orice zvîcnire a piciorului, orice mişcare a mîinilor, orice joc al minei, orice poziţie a corpului. Comicul şi tragicul trebuie să-i fie la fel de familiare. Melodiile sale trebuie să fie uşoare, de reală cochetărie, oricît de paradoxă ar părea această expresie, şi trebuie să pună în mişcare toţi muşchii aşa cum pune sarea în mişcare picioarele broaştei moarte, făcînd-o să mai sară.

Ca şi muzica de operă, muzica pentru dans cunoaşte şi ea diferite ramificaţii. Aci ar trebui să intre în discuţie ciaccona, care va fi însă mai îndeaproape analizată în capitolul despre lucrările muzicale mai deosebite. În ceea ce priveşte *dansul de societate*, el se ramifică în conformitate cu diversitatea gusturilor naţionale.

Menuetul, dans francez, este parcă, potrivit spiritului naţiunii franceze, o delicată reverenţă înveşmîntată artistic, totdeauna în măsura de trei a patra. Compunerea unor asemenea dansuri nu prezintă dificultăţi. Ele pot fi scrise cu sau fără trio, şi conţin şaisprezece sau mai multe măsuri. Inflexiunile modulatorii mai dificile sînt prea greoaie pentru acest dans. Potrivit modei actuale, triourile se compun în tonalităţi foarte contrastante, de dragul variaţiei, dar efectul nu e cel scontat. Şi în acest caz, simplitatea face minuni.

Dansul englez are un pronunţat caracter de dans de societate. Frumuseţea lui constă dintr-o încîntătoare împletitură coregrafică şi dintr-o uşoară şi plăcută elevaţie. Măsura e totdeauna cea de două a patra. Şi aceste dansuri se compun cu sau fără trio. Ele sînt cunoscute în întreaga Europă.

Dansul olandez pare să fie o creaţie a marinarilor. Plin de neastîmpăr ca apa ţîşnitoare, măsu-

rile alternează între ele într-o mişcare lentă sau rapidă, iar melodiile sînt neobişnuit de plăcute. Compunerea acestor dansuri este mult mai dificilă decît cea a dansurilor menţionate mai sus, de aceea foarte puţine dintre ele sînt bune.

Dansul polonez, cu caracterul său grav şi cu elegantele siluete ale dansatorilor, se pare că nu are egal(dansurile de pantomimă poloneze atît de lăudate de Forster şi de Gluck nu sînt încă cunoscute la noi). El se desfăşoară în măsura de două a patra, mai frecvent în cea de trei a patra, într-o mişcare cît se poate de lentă. Dansurile poloneze compuse chiar în ţara de baştină le întrec cu mult pe toate celelalte.

Dansul maghiar are multe caracteristici cu totul particulare. Haidamacii au chiar unele melodii originale, care seamănă foarte mult cu dansurile ţiganilor. Dansul maghiar se desfăşoară totdeauna în măsura de două a patra, într-o mişcare mai curînd lentă decît rapidă, iar inflexiunile modulatorii sînt cam bizare. El începe de pildă cu patru măsuri în *sol* major şi se încheie în *do* major. Nu îi lipsesc însă nici alte particularităţi baroce. Acest dans ar merita din plin să fie introdus în teatru.

Dansul german sau valsul, denumit cîndva *schleifer*, astăzi şi *ländler*, poate fi strîns sau extins. Cel dintîi este un dans foarte scandalos, care nu face cinste seriozităţii germane. El se desfăşoară totdeauna în măsura de două a patra. Schleifer-ul extins este în schimb un dans tumultuos, rostogolindu-se în cercuri mari. El poate fi dansat solo sau în colectiv. E compus în măsura de trei a opta sau trei a patra, cu sau fără trio. Nici un dans nu are o elevaţie mai puternică decît dansul german. Fiecare măsură trebuie foarte riguros marcată, iar mişcarea nu trebuie să fie niciodată prea vioaie, dar nici prea lentă. În primul caz, el provoacă ameţeli, iar în al doilea, se depărtează de adevărata sa natură.

Germanii mai au unele dansuri foarte originale, dintre care aşa-numitul *Kiefertanz* sau *Büttnertanz*

(dansul pinului sau dansul dogarilor) merită să fie studiat de primul maestru de balet.*.

Așa-numitele *șapte salturi* constituie, de asemenea, o străveche creație a germanilor. Este de fapt un dans solistic, care se desfășoară pe o melodie unică și se pare că o a doua nu se va mai născoci.

Despre stilul cameral

Acest stil e folosit în concerte publice și particulare, în cadrul cărora se produc virtuozi ai diferitelor instrumente, sau întregul flux sonor concură într-un singur tot. Toate felurile de concerte, simple și duble, simfoniile, sonatele, terțetele, cvartetele și duetele se cuprind în sfera stilului cameral. Impresiile pe care le produce acest stil pot deveni puternice, în funcție de omogenitatea orchestrei sau de valoarea mare sau mediocră a virtuozilor care se produc. Variației îi revine în acest caz un mare rol. Un capelmaistru face, așadar, foarte bine dacă nu se produce totdeauna numai el însuși, din predilecție pentru propriile sale lucrări, ci permite și altora să-și prezinte compozițiile.

S-ar mai putea adăuga aci *stilul popular*, în care s-ar putea cuprinde cîntecele de societate și cele populare. Compunerea unui cîntec popular bun este cu adevărat foarte dificilă. Aci nu-și află locul nici un fel de imitații meșteșugite, ci trebuie atinse acordurile naționale cu o astfel de siguranță, încît cîntecul compus să fie întru totul pătruns de ele. Calfa, țăranul, fata din popor nu găsesc nici

* Dansurile din Schweinau, localitate la jumătate de oră de Nürnberg, se deosebesc de toate celelalte dansuri provinciale prin faptul că, în plină măsură de trei a opta, ele trec brusc la măsura de două a patra. Efectul e frapant.

un farmec într-un cîntec contrafăcut, ei vor să audă *sunete naturale*. Compozitorul trebuie să studieze deci minunatele noastre melodii populare, care s-au împămîntenit de mai bine de un secol; abia după aceea va putea el să compună un cîntec, pe care poporul nostru să-l accepte.

Termeni de specialitate muzicală

Concertul își trage numele de la sfada, lupta și întrecerea instrumentelor între ele. Există concerte simple, duble și multiple pentru toate instrumentele. *Virtuozitatea* e cea care trebuie să predomine perceptibil într-un concert, de aceea sînt permise în el cele mai mari dificultăți, totuși încîntătoarele melodii, grațiile stilului muzical nu sînt nici ele excluse.

Cor înseamnă concordanța cîntului în ansamblu sau convergența mai multor voci spre un unic scop. Există coruri de 4, 8, 16, ba chiar de 30, 50 și de mai multe voci. Patosul pare să fie un apanaj al corului. Există coruri religioase și profane, dar și unele și altele reclamă un compozitor riguros. Corurile antifonice sînt două coruri care cîntă alternativ. Missele, antifoniile, Agnus Dei, Miserere, recviemul și alte asemenea lucrări sînt întru totul destinate bisericii, iar cel care le compune trebuie să poarte în piept o inimă arzătoare, plină de evlavie. Psalmii, imnurile, coralul, cîntecul bisericesc sînt cîntări religioase compuse într-o nuanță superioară a entuziasmului sau dintr-o blajină revărsare a inimii. Ele sînt destinate de fapt întregilor obști.

Fuga își poartă numele de la iuțeala cu care vocile ei se urmăresc între ele. Compunerea unei fugi e foarte dificilă, și doar cel ce cunoaște foarte bine contrapunctul reușește s-o facă fără greșeală. Fugile se compun mai frecvent în stil bisericesc decît în cel profan, întrucît imitațiile, exclamațiile, li-

gaturile şi alte particularităţi, care le sînt proprii, corespund pe deplin patosului bisericesc. Compozitorul stabileşte pentru fiecare fugă cîte o temă, care revine tot mereu în diferite tonalităţi, poate fi inversată sau dublată. În fugă sînt permise şi cele mai îndrăzneţe modulaţii. Tema unei fugi bisericeşti trebuie ferită cu foarte multă grijă de o eventuală degenerare în aroganţă. Fugile pot fi simple sau duble.

Allabreve-le se deosebeşte de fugă printr-o temă mai avîntată, printr-o mişcare mai decisă şi prin faptul că se pretează la fel de bine pentru biserică ca şi pentru stilul profan. Fiind mai puţin complicat decît fuga, compunerea unui allabreve este întrucîtva mai uşoară.

Aria este o piesă artistică pentru voce, compusă din două secţiuni, una introductivă şi alta concluzivă. Prima e larg dezvoltată; în ea sînt permise răstunări, coloraturi, fermate, cadenţe şi în general tot ce poate contribui la punerea în valoare a cîntăreţului. A doua parte se distinge, în schimb, printr-un cînt simplu, fără reluări şi prin modulaţii artistice, ea fiind însă mult mai scurtă decît prima. Motivul ariei trebuie să fie destul de pregnant, pentru ca prin inversări, el să poată conduce spre noi melodii. O arie care îi permite cîntăreţului să-şi etaleze toate posibilităţile virtuozităţii sale se numeşte arie de bravură.

Cavatina este o arie de proporţii reduse, care exprimă *un singur* sentiment prin mijloace simple, nemeşteşugite. Cavatina are o singură parte şi nu conţine niciodată coloraturi. Motivul ei trebuie să fie plin de sentiment, emoţionant, inteligibil şi uşor.

Prin *recitativ* înţelegem declamaţia sau vorbirea muzicală acompaniată de mai multe instrumente, mai frecvent însă, doar de un clavecin. Execuţia

recitativului presupune o stăpînire desăvîrşită a ritmului, deplina înţelegere a prozodiei limbii, marcarea foarte precisă a urcării şi coborîrii vocii în vorbire, relevarea cu maximă conştiinciozitate a oricărei virgule, a punctului dublu, a punctului, a semnului de întrebare, a oricărei exclamaţii, a liniei de gîndire sau de aşteptare, într-un cuvînt, a tuturor semnelor care diferenţiază vorbirea. De aceea, interpretarea unui recitativ este extrem de dificilă şi necesită mult studiu şi un exerciţiu îndelungat. În lucrările de modă nouă, se observă cele mai regretabile abateri de la regulile recitativului. Compozitorii de recitative mai vechi îi întrec de obicei pe cei mai noi. Deosebirea dintre declamaţia muzicală şi recitativ este extrem de subtilă; recitativul e mai sever, iar declamaţia mai liberă.

Arioso (în spiritul ariei) este un scurt interludiu din recitativ, asemănător cu o arie.

Cantabile este o piesă instrumentală care imită cîntul. Ar fi ridicol dacă s-ar scrie deasupra unei piese vocale, cantabile. Cine ar scrie, de pildă, deasupra unei sonate pentru orgă: *ca la orgă?*

Maestoso indică caracterul pompos, pătruns de demnitate şi maiestate.

Lamento reprezintă o piesă extrem de tînguitoare şi tristă. Lamentoso este un lamento de proporţii reduse sau o mică pată tînguitoare.

Simfonia şi uvertura. Acest gen de lucrări muzicale îşi au originea în introducerile spectacolelor muzicale, fiind preluate apoi şi în concertele particulare. Ele se compun de obicei dintr-un allegro, un andante şi un presto. Totuşi, artiştii noştri nu se mai leagă de această formă, ci se abat adesea de la ea cu mare efect. În forma ei actuală, simfonia constituie parcă o pregătire muzicală şi o invitaţie pentru audierea unui concert.

Sonata este o lucrare instrumentală, familiară şi antrenantă. Două voci nu constituie niciodată o sonată. Trebuie să fie trei. Aceste trei voci sînt tot atîţia prieteni care se întreţin între ei într-un cor intim. Sonata este aşadar o conversaţie muzicală sau imitaţia convorbirii umane între instrumente neînsufleţite. Arioso, cantabile, recitativul, precum şi orice fel de muzică instrumentală cantabilă se înscrie, prin urmare, în sfera sonatei. Există sonate care pot fi cîntate la orice instrument, ele trebuind să fie modificate însă potrivit naturii instrumentului respectiv.

Adagio este o mişcare lentă şi tristă.

Largo, mişcare care exprimă o durere profundă.

Andante e mişcarea corespunzătoare mersului şi atinge uneori linia care îl desparte de allegro.

Allegro indică o mişcare destul de rapidă, care are la bază un motiv predominant.

Presto reprezintă o mişcare foarte rapidă în măsura de două a patra, trei a opta, şase a opta, precum şi în măsuri de mai mulţi timpi.

Prestissimo. Această mişcare este extrem de rapidă şi reprezintă parcă contrapunctul unui adagio.

Rondo este o piesă muzicală îndrăgită astăzi de toată lumea. Reţeta după care se compune un rondo este următoarea: se născoceşte un motiv plăcut cam de opt măsuri, se adaugă două cuplete, care trebuie să aibă totdeauna o oarecare analogie cu motivul ales şi se condimentează cu madulaţii plăcute. După fiecare cuplet se revine la motivul iniţial, folosindu-se toate procedeele ingenioase cu care marele muzician îşi strecoară reluările, întocmai ca Homer, repetiţiile sale. În sfîrşit, cine are inimă şi cap va compune cu

siguranță un rondo bun. De vreme ce nici o altă piesă muzicală nu a cunoscut o răspîndire mai mare ca rondo-ul, înseamnă că el reprezintă o mare valoare, valoare care constă în simplitatea lui. Faptul că mai gustă și pateticul rondo înseamnă că oamenii nu sînt încă cu totul degenerați, căci aversiunea față de repetiție, în măsura în care aceasta întărește ideea, este un semn aproape sigur al decăderii gustului unei națiuni.

Marșul sau cadența mersului războinic indică unor armate întregi cadența pasului pe drumul lor de glorie. La pedestrime, mișcarea unui marș e patetică, la cavalerie, în schimb, ea e *repede*. Marșul este o invenție neprețuită pentru război, întrucît chiar și caii îi simt imensa forță și se mișcă în ritmul lui.

Quique (*gigue, schick*). Această mișcare vioaie asemănătoare cu cea de dans are un caracter *săltăreț*. Giga a căzut astăzi în desuetudine, dar foarte pe nedrept, căci caracterul ei e atît de particular, încît muzica ar suferi o pierdere dacă giga ar dispărea.

Gavotte este de fapt un fel de dans care începe cu jumătatea unei măsuri și o recuperează pe a doua la sfîrșitul primei perioade, particularitate care poate fi imitată cu efect și la instrumente și mai ales la clavecin.

Murki. Aceasta este o piesă muzicală în măsură binară, foarte originală, care se caracterizează printr-o neîntreruptă mișcare a octavelor la bas. La început, s-a abuzat de ea în asemenea măsură, încît astăzi ea trece cu totul neobservată. Totuși, adevăratul maestru muzician va ști întotdeauna să găsească locul unde va putea transplanta chiar și astăzi leagănul unui murki.

Despre coloritul muzical

Coloritul muzical pare să fie întru totul o descoperire a timpurilor mai noi. Spun *pare să fie*, căci nu putem susţine cu certitudine, că anticii ar fi pictat doar cu o singură culoare. În scrierile sale, Plutarh se exprimă undeva textual, astfel: „Sunetele se înalţă uneori vuind spre ceruri, iar alteori, ele se sting sub mîna maestrului", de unde putem deduce că vechii greci cunoşteau în mod sigur cel puţin *forte* şi *piano*. Totuşi, pînă unde ajunge istoria muzicii, nu se găseşte nici cea mai vagă urmă care să confirme că anticii ar fi precizat în vreun fel *coloritul* muzical. Forte şi piano propriu-zis nu au împlinit încă vîrsta de o sută de ani, căci abia acum cincizeci sau şaizeci de ani italienii l-au scris pentru prima oară în compoziţiile lor. Pînă atunci, toate bucăţile se cîntau în aceeaşi nuanţă, sau erau lăsate la latitudinea executantului. Se poate deci aprecia cu uşurinţă ce extraordinar cîştig a constituit pentru muzică precizarea coloritului. E drept, că adevăratul maestru nu are nevoie de indicaţii privind coloritul, căci orice comă a muzicii conţine prin ea însăşi legile execuţiei ei. Dar, de vreme ce există mai mulţi ripienişti decît solişti, coloritul trebuie indicat în scopul omogenităţii execuţiei.

Marele Jomelli a fost cel dintîi care preciza *nuanţarea muzicală*, iar de atunci încoace s-a mers atît de departe, încît i se indică executantului chiar şi cele mai subtile nuanţe. Semnele coloristice sînt următoarele:

Forte și fortissimo:

Temeni care indică o sonoritate puternică și foarte puternică, fără nuanțe intermediare.

Piano, pianissimo:

Termeni care indică o sonoritate scăzută și foarte scăzută, fără nuanțe intermediare.

Crescendo:

Se mai notează astăzi prin următorul semn: < și indică o intensificare progresivă a sonorității; murmurul abia auzit se amplifică pînă la bubuit de tunet.

Decrescendo:

Se notează astăzi cu semnul >, adică un crescendo invers. Sunetul scade, pornind de la plenitudinea sa vitală pînă la stingerea și risipirea sa în aer.

Forçando (sforzando):

Marcarea subită și puternică a sunetului. Apare de obicei la începutul măsurii sau a unei fraze noi.

Diminuendo:

Scăderea progresivă a sonorității.

Calando:

Creștere treptată a sonorității. (sic! N.t.)

Mortando:

Ultima suflare parcă a piesei muzicale.

Fermata:

Moment de repaus însoțit de un ornament.

Mordentul:

Un mic ornament pe o singură notă.

Trilul, mordentul dublu, trilul dublu:

Alternarea rapidă dintre două, trei sau patru note alăturate.

Cadența:

Într-o lucrare muzicală cadența constituie parcă un ultim efort al virtuozului de a se evidenția și de a cuceri aplauzele și aclamțiile ascultătorilor.

Mezzo-tinto:

Contopirea sunetelor între ele, fără să fie conturate gradațiile intermediare.

Staccato:

Sunet smucit. Această stare muzicală a sunetului se indică prin liniuțe sau prin puncte. Ea înseamnă o delimitare distinctă a fiecărui sunet în parte.

Ligato:

Marcat printr-o linie arcuită ⁀, legato înlănțuie sunetele pînă acolo pînă unde ajunge semnul.

Vibrato:

În acest caz, sunetele nu se scot cu rădăcină cu tot, ci li se ating doar ușor vîrfurile.

Pizzicato:

Propriu viorii și clavicordului, pizzicato indică ciupirea coardelor, spre deosebire de modul obișnuit de a cînta cu arcușul sau pe claviatură.

Tenuto:

Indică un mod de a cînta sunetul în așa fel încît el parcă s-ar întări sub degetele noastre sau parcă ar fi lipit de degete ca rășina. E ca neglijența plăcută a unei fete fermecătoare în găteala ei matinală. Tenuto contribuie foarte mult la frumusețea interpretării.

Ad libitum:
Indică libertate în privința măsurii, permițînd instrumentistului sau cîntărețului să facă ceea ce crede că e bine.

Tasto solo:
Această indicație privește orga și înseamnă o pedală prelungită, în timp ce sus, cu mîinile, se execută modulația.

Dolce:
Termen care indică o interpretare dulce.

Furioso:
Execuție rapidă și sălbatică.

Amoroso:
Interpretare drăgăstoasă, melancolică.

Se mai pot distinge și alte nuanțe și subtile tonuri ale muzicii, care însă nu țin de domeniul scribului, ci se înscriu în cercul de lumină al muzicianului. Astfel: *portamento*, trilul, întreruperea bruscă a bucății, precum și acel tempo rubato, cînd expresivitatea muzicală nu vrea să mai înainteze, dar înaintează totuși — ca șovăirea drăgăstoasă a iubitului care tocmai vrea să plece de lîngă fata iubită —, și multe alte trăsături expresive intermediare care există doar sub mîna maestrului.

Despre geniul muzical

Nici un proverb nu este mai adevărat şi mai pe măsura naturii lucrurilor ca acest vechi proverb: *Poeţii şi muzicienii se nasc.* Pe cît e de sigur că fiecare om vine pe lume cu un germene muzical, la fel de sigur e că funcţionarea deficitară a aparatului auditiv, a celui vocal sau chiar conformaţia nefavorabilă a mîinilor îl poate împiedica să-şi dezvolte această înclinaţie nativă. La baza geniului muzical se află *inima*, iar impresiile îi sînt recepţionate cu ajutorul urechii, expresiile atît de obişnuite în limbajul muzical: „cutare nu are ureche, nu are auz!" nu înseamnă altceva decît că „respectivul nu reprezintă o minte muzicală". Experienţa ne învaţă că unii oameni vin pe lume fără simţul ritmic şi sînt surzi şi nereceptivi la frumuseţile muzicii. În schimb, viitorul virtuoz se prevesteşte din fragedă tinereţe. *Inima* constituie acordul său principal, iar strunele ei sînt atît de sensibile, încît sună toate la orice atingere a armoniei. Toate marile genii muzicale sînt, ca atare, autodidacţi, căci focul care le însufleţeşte le îndeamnă neîncetat să-şi caute propriul drum. *Bach şi fiii săi*, un *Galuppi*, *Jomelli*, *Gluck* şi *Mozart* s-au remarcat din copilărie prin minunate produse ale spiritului lor. Armonia muzicii trăia în sufletul lor, iar cîrja meşşugului au aruncat-o cît de curînd. Fără doar şi poate, trăsăturile de caracter ale geniului sînt următoarele:

1. *Entuziasmul* pentru tot ce e mare şi frumos în muzică.

2. O *sensibilitate* extrem de delicată care simpatizează cu tot ceea ce muzica dă la iveală nobil şi frumos. *Inima* reprezintă parcă cutia de rezonanţă

a marelui muzician, iar dacă aceasta nu corespunde, nimic măreț nu va putea fi realizat.

3. O *ureche* extrem de fină, care să absoarbă orice armonie și să respingă cu dezgust orice sunet fals. Dacă un copil reușește să alcătuiască la clavecin un acord fără vreo îndrumare, dacă o fată sau un băiat secondează cu ușurință orice cîntec popular, dacă fruntea tînărului ascultător se încruntă la auzul disonanțelor și se netezește atunci cînd aude consonanțe, dacă încă din fragedă tinerețe vocea cîntă melodii proprii, înseamnă că în asemena cazuri nu lipsește geniul muzical.

4. *Simțul natural pentru ritm și măsură.* Unui copil de șapte ani îi dăm în mînă o cheie, cu care el va bate măsura. Îi cîntăm apoi cu vocea sau la instrument o piesă muzicală. Dacă copilul nimerește măsura, chiar dacă am alternat între ele măsuri binare cu cele impare, înseamnă că acel copil are un cap muzical.

5. *Dragostea și înclinația irezistibilă pentru muzică.* Dacă aceasta ne stăpînește cu o asemenea forță încît preferăm muzica tuturor celorlalte bucurii ale vieții, acest fapt constituie un criteriu foarte puternic al prezenței spiritului muzical. Totuși, acest indiciu înșeală uneori, de vreme ce există oameni care scîrțîie cu arcușul, clămpăne, zdrăngăne în fiecare zi și cu toate astea cu greu se pot ridica deasupra mediocrității.

Într-un cuvînt, *sublima scînteie a geniului* e atît de extraordinară prin natura ei, încît nu poate rămîne ascunsă. Ea îndeamnă, apasă, zguduie și arde atîta vreme, pînă izbucnește ca o flacără și se transfigurează într-o minunăție olimpică. Un muzicant mașinal îl adoarme pe ascultător, în schimb *geniul muzical* îl stimulează și îl înalță. El are destul loc pe aripile sale de heruvium ca să-l transporte și pe ascultător spre înălțimi.

Totuși, fără cultură și exercițiu, geniul muzical va rămîne totdeauna foarte imperfect. Arta trebuie să desăvîrșească și să împlinească tot ceea ce natura a creat în stare brută. Dacă ar exista oa-

meni care să se fi născut perfecți în vreuna dintre arte, atunci sîrguința și străduania nu ar mai avea ce căuta pe lume.

Istoria marilor artiști demonstrează cîtă sudoare a picurat în timp ce ei își făceau exercițiile, cît ulei a consumat lampa lor de noapte, cîte încercări nereușite au înghițit flăcările șemineului lor, cît de retrași în tăinuita lor singurătate și-au exersat ei degetele, urechea și inima, pînă cînd, în sfîrșit, s-au prezentat în fața lumii cu realizările lor de maeștri, smulgîndu-i acesteia aclamații de admirație.

Geniul muzical își dezvăluie întreaga sa forță în compoziție și în instruirea unei mari orchestre. Un adevărat capelmaistru și director muzical trebuie să cunoască toate stilurile muzicii și să-și poată dovedi măiestria măcar într-unul dintre ele. El trebuie să fi studiat contrapunctul în cel mai strict sens, să creeze o mare diversitate de linii melodice mari și interesante, să fi studiat în profunzime inima oamenilor, pentru a putea cînta pe strunele ei ca și pe cele ale instrumentului său preferat. El mai trebuie să fie, în sfîrșit, un bun acustician, pentru a putea dirija suflul și arcușul a o sută sau mai mulți oameni spre un singur țel și să dea astfel la iveală un mare și impresionant întreg. Dacă îl studiem pe capelmaistrul desăvîrșit, în persoana unui Mattheson sau Junker, ne uluiește volumul cuprinzător al cerințelor lor teoretice și practice.

Vai de tine, discipol al muzicii, dacă visezi să devii capelmaistru înainte de a întruni calitățile unui bun orchestrant, sau după cum obișnuia Händel să spună: „dacă vrei să fii amiral, fără să ai cunoștințele unui marinar". Acei muzicieni instruiți pe jumătate, călători neobosiți, care întunecă astăzi lumea ca un roi de lăcuste, să te scîrbească în așa măsură, încît să te închizi în cămăruța ta, să exersezi, pentru a te perfecționa în melodie, modulație și armonie. Abia după aceea, cu gloria geniului cultivat, vei putea păși în fața contemporanilor tăi.

Despre expresivitate muzicală

Expresivitatea muzicii este parcă acea axă de aur în jurul căreia se roteşte estetica muzicală. Prin expresivitate muzicală înţelegem *modul de execuţie corespunzător* fiecărei piese în parte, a fiecărei idei în parte. În general, expresivitatea muzicală se compune din trei factori: *precizia*, *claritatea* şi *frumuseţea*. La rîndul ei, precizia constă dintr-o citire exactă şi o foarte riguroasă respectare a ritmului.

Citirea este mult mai dificilă decît şi-o imaginează unii. Întrucît fiecare idee muzicală conţine prin ea însăşi şi interpretarea ei precisă, totul rezidă în pătrunderea *naturii* acestei idei şi în expunerea ei foarte caracteristică. Ca şi în vorbire, citirea muzicală riguroasă şi sonoră necesită un antrenament îndelungat şi stăruitor. Partiturile marilor maeştri trebuie studiate cu atenţie de multe ori, iar mîna va fi antrenată exersînd momentele dificile ale lucrării. Nu trebuie neglijate nici cele foarte uşoare, a căror execuţie este de multe ori mai anevoioasă decît a celor dificile. Acest paradox se rezolvă, dacă ţinem seamă de faptul că părţile uşoare reclamă sentimentul profund al frumosului, pe cînd cele dificile urmăresc de cele mai multe ori doar execuţia mecanică. Eu am auzit mari cîntăreţi şi cîntăreţe precum şi pianişti de forţă care executau cele mai dificile arii şi concerte cu o dexteritate admirabilă, şi totuşi nu erau în stare să cînte cel mai simplu coral sau cîntec popular. Prin exersarea stăruitoare a solfegiilor şi, în cazul instrumentelor, a aplicaturii, atît cîntăreţul cît şi in-

strumentistul pot dobîndi uşor dexteritatea necesară citirii.

A doua calitate a unei bune execuţii muzicale o constituie *claritatea*. Ceea ce nu se înţe'ege nu are nici un efect asupra inimii. De aceea, fiecare frază muzicală, fiecare notă în parte trebuie marcată foarte precis, trebuie exersată delimitarea distinctă dintre sunete (căci nimic nu e mai limpede decît o succesiune de sunete executate în staccato), nu se va murmura atunci cînd trebuie să se vorbească, şi se va insista mai cu seamă asupra perfecţionării *rotunjirii*. Mai ales cîntăreţul are nevoie de o pronunţie inteligibilă, căci, din nefericire, între buzele şi dinţii celor mai mulţi cîntăreţi, se pierde adesea cea mai frumoasă poezie. De aceea şi efectul este simplu atunci cînd ar trebui să fie dublu, dat fiind că muzica şi arta poetică ar trebui să impresioneze inima în acelaşi timp. Iată şi motivul pentru care în concertele noastre domneşte atît de puţină atenţie din partea ascultătorilor. Dacă, în schimb, chiar şi un cîntec popular e cîntat clar şi inteligibil, ochii lor se măresc, urechile ascultă cu atenţie, toate inimile se deschid. Aşadar, fiecare cîntăreţ sau cîntăreaţă trebuie să-şi citească textul cu foarte multă atenţie, să pătrundă forţa expresivă a fiecărui cuvînt, să-i dea fiecăruia dintre ele pronunţia cuvenită şi să se ferească mai a'es de oribila tărăgănare a vocalelor, care face cîntul atît de neinteligibil.

A treia calitate a expresivităţii muzicale o constituie în sfîrşit *frumuseţea*.

Cine are o inimă simţitoare şi ştie să retrăiască emoţia poetului şi a muzicianului, cine se lasă antrenat de torentul cîntului, cine a văzut frumuseţea fără văl în orele consacrării sale, acela nu va avea nevoie decît de simple sugestii pentru a cînta frumos şi va şti să dea frumuseţe expresivă fiecărei bucăţi.

Şi în muzică frumuseţea se compune din atîtea nuanţe de o infinită subtilitate, încît e imposibil să fie precizate în totalitate. Tot aşa, o fată inocentă şi fermecătoare este frumoasă, dar ea nu ştie să-şi analizeze tenul şi fiecare trăsătură din care se compune frumuseţea ei. În legătură cu acest fenomen se pot face totuşi observaţii foarte interesante.

Contopirea sunetelor între ele, portamento uşor şi plăcut sau acea plutire de la un sunet la altul, amplificarea, creşterea şi descreşterea, precum şi stingerea sunetelor, naivitatea cu care sînt cochet presărate micile ornamente, frumosul contur cu care e marcată fiecare frază, gingaşa vibraţie, respiraţia cîntăreţului, încîntătorul tril, mîngîietoarea apogiatură şi, în sfîrşit, frumoasa ţinută a muzicianului precum şi expresia sinceră a fizionomiei sale — toate la un loc dau frumuseţe execuţiei muzicale. Întrucît orice sentiment îşi are o culoare proprie, întrucît între culoarea incandescentă a patosului şi culoarea trandafirie a duioasei bucurii există foarte multe nuanţe intermediare, este — după cum s-a mai amintit — la fel de imposibil să semnalăm toate aceste diferenţieri ca şi fiecare dintre nuanţele coloritului unui *Tizian, Correggio* şi *Mengs.*

Acestea sînt, pe lîngă multe altele, îndatoririle de care trebuie să ţină seamă cel care cîntă lucrări compuse de către altcineva. Mult mai importantă este însă expresivitatea muzicală a compozitorului însuşi, căci el trebuie să ştie tot ce ar trebui să cunoască poetul şi oratorul şi toate aceste cunoştinţe să le îmbine cu cele mai înalte cunoştinţe muzicale.

Patosul bisericesc, de pildă, are o forţă expresivă mare şi atotpătrunzătoare prin simplitatea şi profunzimea lui. Astfel, unele dintre coralele noastre impresionează deja de mai multe secole încoace toate inimile omeneşti. Care este cauza acestui efect îndelungat? — E simplitatea, sentimentul reculegerii, măreţia, care supun şi înalţă în acelaşi timp totdeauna şi pretutindeni toate inimile. Aşadar,

stilul bisericesc reclamă multă însufleţire religioasă, generozitate şi multă delicateţe a sentimentului, care poate împrumuta celei mai simple formule de rugăciune un limbaj muzical.

Expresia muzicală bisericească se conformează obiectivelor care o animă. Astfel, în zilele de sărbătoare predomină stilul triumfal. El răscoleşte torentul sonor şi poartă spre cer sentimentele de bucurie care îl însufleţesc. Dacă cineva ar vrea să pună pe muzică cuvintele: „Domnul se înalţă, în chiote şi aclamaţii", ideea dominantă ar fi înălţarea triumfală a lui Hristos, aşa cum a descris-o Klopstock. Compozitorul ar trebui să reia de mai multe ori ideea „Domnul", să zăbovească asupra ei şi, printr-o pauză generală, să o sădească în inima ascultătorului.

Ideea „se înalţă", fiind principală, ar trebui să predomine întreaga compoziţie. Toate sunetele ar trebui să urce puţin cîte puţin, pentru a-l înălţa astfel parcă înspre ceruri pe erou. „În chiote şi aclamaţii!" este o idee secundară. Ar fi deci lipsit de înţelepciune dacă, printr-o prelucrare prea grijulie, compozitorul s-ar lăsa indus să ridice această idee la rang de idee principală. *Chiotele şi aclamaţiile* nu vor lipsi desigur din bucată, dar Domnul care se înalţă trebuie să întreacă cu mult, prin strălucire, vacarmul mulţimii care jubilează.

Recviemul, fiind o muzică funebră, trebuie să fie pătruns în întregime de tristeţe. Cuvintele „Requiem aeternam da nobis, Domine!" (Dă-ne Doamne odihna de veci!) par să cunoască *un singur* fel de exprimare muzicală. Ar fi astfel imposibil să se înveşmînteze aceste cuvinte într-o tonalitate intens colorată, ca de pildă *la* major, *mi* major, *si* major etc. *Do* major şi *la* minor sînt tonalităţi prea facile pentru această temă. Rămîn deci numai tonalităţile cu bemoli. Prin lipsa lor de asprime, acestea leagănă nu numai somnul , ci pot sugera şi natura morţii prin sonoritatea lor estompată. Aşadar, fiecare compozitor va alege cu siguranţă pentru această temă *mi bemol* major sau *do* minor, *la be-*

mol major sau *fa* minor, cel mult *si bemol* major sau *si* minor*.

De vreme ce calitatea expresivității muzicale depinde foarte mult și de alegerea tonalității, caracterizarea care urmează își are aci locul potrivit.

Caracterul expresiv al tonalităților

Tonalitățile sînt fie colorate, fie necolorate.

Candoarea și naivitatea se exprimă în tonalități necolorate, sentimentele duioase, melancolice, în tonalitățile cu bemoli, iar pasiunile violente și puternice, în cele cu diezi.

Do major e foarte pur, caracterul său expresiv fiind: *candoare, simplitate, naivitate, limbaj copilăresc.*

la minor, *feminitate* smerită și *blîndețea* caracterului.

fa major, *amabilitate* și *liniște.*

re minor, *feminitate melancolică*, nutrind spleenul și zădărnicia.

si bemol major, *dragoste senină, cuget curat, speranță, dorința* unei lumi mai bune.

sol minor, *nemulțumire, indispoziție, necazul* pentru un *plan neizbutit*, scrîșnetul din dinți al *descurajării*, într-un cuvînt, *mînie* și *silă.*

mi bemol major e tonalitatea *dragostei*, a *reculegerii pioase*, a *convorbirii intime* cu Dumnezeu, cei trei bemoli ai săi sugerînd sfînta Treime.

do minor, *declarație de dragoste* și în același timp *regretul dragostei nefericite.* Orice suferință, nostalgie, suspin al sufletu'ui pătruns de dragoste se înscrie în această tonalitate.

la bemol major e *tonalitatea mormintelor.* Moarte, mormînt, ofilire, judecată, veșnicie se află în perimetrul ei.

---

* Se pare că este vorba de *sol* minor. (N.t.)

fa minor, această tonalitate a *tristeții*, a *bocetului*, a *gemetelor de jale* și a *nostalgiei mormîntului.*

re bemol major este o tonalitate cu două fețe, oscilînd între durere și încîntare. Ea nu poate rîde, ci doar să *surîdă*, nu poate hohoti de plîns, dar poate măcar să sugereze *grimasele plînsului.* De aceea, sînt puține caracterele expresive și puține sentimentele care pot fi înveșmîntate în această tonalitate.

si bemol minor e o ciudățenie învăluită de cele mai multe ori în haina nopții. Cam *ursuză*, această tonalitate are extrem de rar o mină amabilă. Spirite la adresa lui Dumnezeu și a lumii, nemulțumire față de propria persoană și față de orice, gînduri de sinucidere — astea toate răsună în această tonalitate.

sol bemol major, *triumful asupra dificultăților*, *răsuflarea* ușurată după surmontarea lor, ecoul unui suflet care a luptat din greu și a învins pînă la urmă se înscriu în această tonalitate.

mi bemol minor. *Neliniștitoare sentimente ale celei mai profunde nostalgii sufletești, a disperării mocnite, a celei mai sumbre triști, a celei mai sumbre dispoziții;* orice teamă, orice ezitare a inimii înfiorate emană din acest îngrozitor *mi bemol* minor. Dacă stafiile ar putea vorbi, ele ar vorbi cam în această tonalitate.

si major. Intens colorată această tonalitate *exprimă pasiunea violentă.* Cele mai stridente culori o compun. Mînia, gelozia, nebunia, disperarea și orice povară a inimii se înscrie în domeniul ei.

sol diez minor, dispoziția ursuză, inima strînsă pînă la sufocare, lamentarea durerii, care suspină prin *dublul diez*, lupta grea, într-un cuvînt, tot ceea ce răzbate cu greu constituie culoarea acestei tonalități.

mi major. *Chiotul zgomotos, bucuria radioasă* și o plăcere încă neîmplinită îi sînt proprii.

do diez minor, plînsul căinței, intima convorbire cu Dumnezeu, cu prietenul sau cu tovarășa de

viață, suspinul care deplînge prietenia și dragostea neîmpărtășită se înscriu în perimetrul său.

la major. Această tonalitate conține declarațiile unei *iubiri nevinovate*, *mulțumirea* de sine, *speranța revederii* la *despărțirea de persoana iubită*, *seninătate tinerească* și *încrederea în Dumnezeu*.

fa diez minor e o tonalitate sumbră și limbajul ei exprimă mîhnire și nemulțumire. Nesimțindu-se bine în atmosfera sa tonală, înclină întotdeauna să se refugieze spre calmul lui *la* major sau spre seninătatea lui *re* major.

re major. Aceasta e tonalitatea triumfului, potrivită în *aleluia*, în *strigătul de luptă*, în *bucuria victoriei*. De aceea, uverturile, marșurile, cîntările de slavă se compun în această tonalitate.

si minor este parcă tonalitatea *răbdării*, a *așteptării calme a destinului* și a *smeritei împăcări* cu voia Domnului. De aceea, plînsul în această tonalitate e atît de blînd, el nu izbucnește niciodată în mîrîit sau scîncet supărător. Aplicatura în această tonalitate este destul de dificilă la toate instrumentele, de aceea se găsesc atît de puține bucăți scrise anume în această tonalitate.

sol major. Tot ceea ce e *rustic*, *idilic* sau *pastoral*, orice *pasiune* liniștită și împlinită, orice *delicată recunoștință* pentru *prietenie sinceră* și *dragoste credincioasă*, într-un cuvînt, orice emoție duioasă și liniștită a inimii se poate exprima foarte bine în această tonalitate. Păcat însă că, din cauza facilității ei, această tonalitate este astăzi atît de neglijată. Nu se ia îndeajuns în considerare faptul că nu există de fapt tonalități dificile și ușoare, că aceste dificultăți și facilități aparente depind exclusiv de maniera componistică a compozitorului.

mi minor. *Declarație nevinovată a dragostei feminine*, plîns *fără mîrîit*, *suspinul* însoțit de cîteva lacrimi, apropiata *speranță* a celei mai pure fericiri prin rezolvarea în *do* major se înscriu în perimetrul acestei tonalități. Întrucît de la natură îi e

dată doar o singură culoare (este vorba de singurul ei diez, N. t.), această tonalitate poate fi comparată cu o fată îmbrăcată în alb, cu o fundă trandafirie la piept. Din această tonalitate se trece cu o nespusă grație în tona'itatea de bază *do* major, care dă inimii și urechii cea mai deplină împăcare.

Ceea ce s-a reproșat acestei caracterizări a tonalităților, de pildă în *Scrisori literare*, este că, datorită diverselor inflexiuni modulatorii, nici o tonalitate nu poate avea un caracter expresiv *determinat*, totuși trebuie luat în considerare că e o datorie a fiecărui compozitor să studieze foarte îndeaproape caracterul tonalităților și să accepte în cercul creației sale doar pe cele simpatetice. Un om de societate nu va invita niciodată caractere bizare care să deranjeze cercul prietenilor săi, el va alege mai curînd oameni omogeni, care să ridice plăcerea societății. Un liber-cugetător, care se manifestă anarhic, nu se potrivește într-o pașnică reuniune creștină din Vinerea mare, chiar dacă, pe ici, pe colo, el ar avea o comportare potrivită. La fel se prezintă lucrurile și în cazul muzicianului. Dacă a ales odată o tonalitate potrivită cu sentimentul predominant, el nu mai poate devia niciodată în tonalități care ar contrazice sentimentul respectiv. Astfel, ar fi insuportabil dacă de pildă o arie, a cărei tonalitate de bază e *do* major, s-ar încheia în prima parte în *si* major, sau dacă s-ar trece brusc din *fa* minor în *fa diez* major. Pe scurt, *expresivitatea muzicală* a tuturor tonalităților este atît de precis determinată, încît, chiar dacă criticii filosofi nu i-au recunoscut încă pe deplin valabilitatea, ea întrece în precizie cu mult pe cea poetică și pe cea pitorească.

Religiozitatea și măreția constituie caracterul expresiv al muzicii *bisericești*, iar fantasticul, eroicul, maiestuosul, zguduitorul, tristețea, bucuria caracterizează expresivitatea *dramatică*.

Delectarea muzicală intimă, comunicativitatea instrumentelor, mularea la orice caracter expresiv, universul muzical concentrat constituie expresivitatea proprie *muzicii de cameră.*

Dacă e lipsită de *firescul ei expresiv*, nici muzica populară nu are ce căuta în lumea muzicii vii.

Registrul a fost întocmit după următoarele criterii:

În primul rînd, s-a ţinut seama, prin comentarii, de muzicieni, în al doilea rînd, de reprezentanţii literaturii, din timpul lui Schubart. Însemnările privind nume din ampla expunere de orientare generală realizată de Schubart, care nu au o importanţă deosebită pentru această carte, au fost formulate foarte pe scurt. Nume arhicunoscute (ca, de exemplu, Goethe) nu au fost comentate. În unele cazuri (indicate în mod corespunzător), se poate doar presupune că Schubart se referă, cu adevărat, la persoana menţionată în registru. În cazurile în care, în afară de informaţiile lui Schubart, nu se cunoaşte nimic altceva din literatura de specialitate muzicală, registrul dă o scurtă indicaţie (de exemplu: cîntăreţ). Nepotriviri provenite din erorile lui Schubart, între informaţiile din text şi cele din registru, nu sînt consemnate în mod special. Autorii registrului sînt: Annelore Mainka şi Beate Nauenburg.*

Abel, Carl Friedrich (1723—1787): gambist şi compozitor german; după terminarea studiilor sale la Thomasschule din Leipzig, a activat ca instrumentist la curtea din Dresden; a plecat la Londra, în anul 1759, şi a condus acolo, împreună cu fiul cel mai tînăr al lui Bach, Johann Christian, între anii 1765 şi 1782, concertele cu abonament, care au devenit cunoscute sub numele de concertele Bach-Abel, a călătorit ca virtuoz gambist; a scris simfonii şi lucrări de muzică de cameră care prezintă caracteristicile evidente ale şcolii din Mannheim. 184 c.

Addison, Joseph (1672—1719): scriitor şi diplomat englez; a contribuit prin articolele sale de edificare privind diferite domenii de interese publicate în reviste săptămînale, la întărirea burgheziei în ascensiune. 40

Adelung, Jakob (1699—1762): organist german, profesor de muzică şi teoretician muzical; şi-a desfăşurat activitatea în primul rînd la Erfurt; a scris

* Am preluat scrierea adaptată a numelor greco-latine, conţinute în Îndreptarul ortografic (N.t.).

cu multă precizie *Îndreptarul științei muzicale* (1758), care dezvăluie concepția muzicală a timpului său. 184, 247

Ahile: personaj din mitologia greacă, strălucit războinic în lupta pentru Troia. 62

Agatha: organistă la Köln. 176

Agrell, Johann (1701—1765): compozitor suedez, violonist și pianist, a activat în primul rînd la Kassel și la Nürnberg; a scris, printre altele, concerte și sonate pentru cembalo, precum și simfonii. 192 c.

Agricola, Johann Friedrich (1720—1774): compozitor și șef de orchestră german, discipolul lui J. S. Bach, la Leipzig și în continuare al lui Quantz, la Berlin, unde în anul 1751 a fost compozitor al curții, iar mai tîrziu, ca urmaș al lui K. H. Graun, a ocupat postul de dirijor al capelei regale; împreună cu Ph. E. Bach, a scris un necrolog pentru J. S. Bach; a compus muzică bisericească, lieduri și opere. 102 c., 136, 275

Alberti, Domenico (cam 1710 sau 1717—1740): compozitor italian de opere, motete, precum și de sonate pentru pian, în ale căror basi folosea cu precădere acorduri frînte figurative; asemenea figuri ale basului îi poartă numele (bas Alberti) 185

Alceu (cam 600 î.e.n.): poet grec, renumit pentru cîntecele sale de luptă, de petrecere și de dragoste, cîntate cu vocea asociată cu lira. 53

Alcibiade (450—404 î.e.n.): om politic și conducător de oști atenian. 64

Alexandru al III-lea (cel Mare) (356—323 î.e.n.): rege macedonian. 57

Allegri, Gregorio (1582—1652): compozitor italian, al cărui al nouălea *Miserere* a răsunat pînă în anul 1771 exclusiv în capela Sixtină, fiind interzisă multiplicarea lui. 71

Ambrozie (333—397): episcop la Milano. A introdus în liturghia creștină cîntecul strofic al comunității și a compus el însuși diverse imnuri. 298

Anacreon (mijlocul secolului al VI-lea î.e.n.): poet liric grec, care a cîntat în versurile sale dragostea și bucuriile vieții. 53

Andrée, Johann (1741—1799): editor muzical german și compozitor de singspiel-uri; a pus pe muzică lucrări ale poeților cunoscuți ai vremii sale, de exemplu *Erwin und Elmire* de Goethe și *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais; între anii 1777 și 1784 a fost șef de orchestră al trupei lui Doebelin, la Berlin 21, 183 c.

Anna, Amalia (1723—1787): principesă prusiană; eleva lui Kirnberger, a scris corale, muzică de cameră

și altele; cunoscută prin colecția de partituri muzicale realizată sub conducerea ei, așa-numita bibliotecă amaliană. 171
Aprile, Giuseppe (1732—1813): altist italian (castrat); a publicat la Londra, în anul 1791, un manual de cînt *The Modern Italien Method of Singing*...82, 151
d'Argenville, Antoine Joseph (1680—1765): specialist în istoria artei; s-a ocupat de artă, de științele naturii și de grădinărit. 40
Ariosto, Lodovico (1474—1533): poet italian. 301
Aristofan (445—386 î.e.n.): poet dramatic grec, autor de comedii. 61
Aristoxene din Tarent (cam între anii 354 și 300 î.e.n.): teoretician muzical grec. 57 c.
Assaph (probabil în secolul al X-lea î.e.n.): muzician antic evreu din timpul regelui David. 47, 49
Atanasius cel Mare (295—373): patriarh grec. 67
August al II-lea (cel Puternic) (1670—1733): rege al Poloniei și elector de Saxa (ca atare: August I). 112 c.
Augustus (63 î.e.n.—14 e.n.): împărat roman. 66
Avison, Charles (cam 1709—1770): compozitor englez; afară de concerte și compoziții pentru pian, el a scris și un studiu de estetică *Essay on Musical Expression* (1752). 28, 227 c.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714—1788): compozitor german (al doilea fiu al lui J. S. Bach, supranumit Bach „hamburghezul" sau Bach „berlinezul"); a fost elevul tatălui său, a studiat dreptul la Leipzig și Frankfurt (pe Oder), din 1739 membru al capelei devenite ulterior capela lui Friedrich al II-lea, regele Prusiei, în 1767 directorul muzicii bisericești din Hamburg; în opera sa componistică, mai cu seamă în cele aproximativ 200 de sonate pentru pian, apare redată într-o formă desăvîrșită noua concepție de exprimare artistică a generației active pe tărîm muzical în jurul anului 1750; a constituit prin aceasta un important punct de plecare pentru opera componistică a lui Haydn, Mozart și Beethoven; B. a scris pe lîngă simfonii, concerte, muzică de cameră, oratorii, lieduri și altele, un *Eseu asupra adevăratei arte de a cînta la clavecin* (1753—1762). 23 c., 27 c., 69, 171—174, 195, 300, 316
Bach, Johann Christian (1735—1782): compozitor german (cel mai tînăr dintre fiii lui J. S. Bach, supranumit Bach „milanezul" sau Bach „londonezul"; elevul tatălui său, al fratelui său Ph. E. B., iar la Bologna al lui Padre Martini; în anul 1756 a ple-

cat la Milano, mai tîrziu la Londra, unde a inaugurat o serie de concerte („concertele Bach-Abel"); stilul său a influențat clasicismul vienez, în mod special pe Mozart; a cumpus opere, simfonii, muzică de cameră. 31, 36, 136, 187—189, 229, 300, 316 (menționat la pag. 201 a originalului în mod eronat, sub numele Georg B.)

Bach, Johann Sebastian (1685—1750): 7, 11, 28, 31, 36, 73, 107, 114 c, 118, 171, 174, 181, 185, 187, 238, 257, 259, 300, 316

Bach, Wilhelm Friedemann (1710—1784): compozitor german (cel mai mare dintre fiii lui J. S. Bach); elevul tatălui său; organist, între altele, la Dresda și Halle (pe Saale); a compus muzică pentru orgă, pian, orchestră, de cameră și vocală. 107 c, 174, 300, 316

Pater *Bauer:* organist. 176

Beecke, Ignaz von (1733—1803): pianist german, care și-a dobîndit un renume prin călătoriile sale concertistice internaționale și din a cărui creație componistică merită să fie amintite simfoniile și triourile pentru pian. 162 c, 181

Beethoven, Ludwig van (1770—1827). 12, 19, 26 c, 29

Benda, František (Franz) (1709—1786): violonist și compozitor ceh (fratele lui J.B.); din anul 1733 membru al capelei devenite ulterior capela lui Friedrich al II-lea al Prusiei (concertmaistru între 1771 și 1786); renumit prin cantabilitatea cu care cînta; a compus, între altele, lucrări pentru vioară și flaut. 106

Benda, Jiři Antonin (Georg Anton) (1722—1795): compozitor ceh (fratele lui F. B.); a fost maestru de capelă între anii 1750 și 1778 la Gotha, apoi, temporar, și la Viena și Hamburg; a compus singspiel-uri (între altele *Bîlciul din sat*, 1775), melodrame (între altele *Ariadna din Naxos*, 1775), peste 30 de simfonii, concerte pentru pian, vioară, muzică de cameră, cantate, lieduri, 123—125, 136, 300

Benda, Joseph (1724—1804): violonist ceh; elevul fratelui său František, la Berlin; din 1742, membru al capelei de la curtea lui Friedrich al II-lea; din 1786, concertmaistru. 36, 107

Benda, Juliane (1752—1783): cîntăreață, pianistă și compozitoare; fiica lui František Benda; căsătorită cu J. F. Reichardt. 106 c

Bernstorff, Johann Hartwig Ernst, conte de (1712—1777): om politic danez; ministru plin între anii 1751 și 1770 sub Friedrich al V-lea și Kristian al VII-lea al Danemarcii. 217

Besozzi, Carlo (1738—1791): celebru oboist italian la curtea din Dresda. 146

Bischoff, Johann Georg (născut în 1733): violonist și trompetist german. 194

Frații *Blas:* oboiști. 154

Bode, Johann Joachim Christoph (1730—1793): compozitor și oboist german; ca editor a publicat *Dramaturgia hamburgehză* de Lessing. 174

Bodmer, Johann Jakob (1698—1783): poet elvețian; autor de eposuri religioase și tragedii istorice; a polemizat într-o celebră „dispută literară", cu J.J. Breitinger, împotriva lui Gotsched. 43

Boethius, Anicius Manlius Serverinus (cam 480—524): filosof roman; om politic la curtea regelui ostrogoților Theoderich; important pentru istoria muzicii prin lucrarea sa *De institutione musica*, o sinteză asupra opiniilor despre antichitatea muzicală. 54

Bonavini: cîntăreață 156

Bonifacius (672—754): reprezentant al bisericii romane, ca misionar, la germani. 89

Bordoni, Faustina (1700—1781): cîntăreață italiană; activă în Italia, Anglia, Germania (între altele în seria de opere întreprinse de Händel, ca rivală a Francescăi Cuzzoni); s-a căsătorit în 1730 cu compozitorul de operă J. A. Hasse, a plecat împreună cu el la Dresda, unde a fost primadona operei. 81

Bossi: cîntăreț. 82

Breitkopf, Bernhard Theodor (1745—1820): compozitor și editor german; a pus pe muzică texte de Goethe și le-a tipărit sub titlul *Melodii compuse pe poezii noi* în 1770. 130

Brockes, Barthold Henrich (1680—1747): poet german; pasiunile sale „Isus cel martirizat și mort pentru păcatul lumii" și „Isus cel condamnat la moarte și crucificat" au fost alese de muzicienii timpului său ca texte la baza oratoriilor lor. 170

Brühl, Heinrich conte de (1700—1763): din 1746 primministru sub August al III-lea de Saxa. 129

Le Brun vezi Lebrun 146

Buonani: cîntăreț. 151

Burney, Charles (1726—1814): organist, compozitor și muzicolog englez, care și-a inclus impresiile despre poziția muzicii, după îndelungate călătorii prin Europa, într-un jurnal de călătorie (publicat în 1772/73 în traducere germană). 26, 48, 79, 88, 119, 121, 228, 260, 281

Buxtehude, Dietrich (1637—1707): organist și compozitor german; din 1668 organist al bisericii Sf. Maria din Lübeck; prin interpretările sale pline de fantezie la orgă, precum și prin concertele sale

numite „Serate muzicale", el și-a cîștigat o largă notorietate. 98, 185 c

Brescianello, Giuseppe Antonio (cam 1690—1751): compozitor și violonist italian; a trăit la München și Stuttgart; a scris pe lîngă simfonii și triouri, 12 concerte pentru vioară. 73, 151

Caelius Rhodiginus. 55

Caesar, Cajus Julius (100—44 î.e.n.): om politic și conducător de oști roman. 88

Cahusac, Louis de (1700—1759): maestru de balet și istoric francez al dansului; a scris librete și o isteorie a dansului. 302 c.

Caldara, Antonio (cam 1670—1736): compozitor italian; a scris opere, oratorii, misse și altă muzică bisericească. 72 c, 97

Cannabich, Christian (1731—1798): compozitor german; elevul lui J. Stamic; în 1758, concertmaistru al orchestrei din Mannheim, din 1778, la München; a scris opere, simfonii, balet, concerte pentru vioară. 142 c

Carestini, Giovanni, numit Cusanino (cam 1705—1760): cîntăreț italian (castrat) care s-a produs între anii 1733 și 1735 la Londra (la Händel), mai tîrziu și la München, Berlin și Petersburg; renumit pentru vocea sa de alt plină și de mare întindere și pentru arta jocului său de scenă. 81, 102, 158

Carol I (cel Mare) (742—814): împăratul francilor. 60, 89, 231, 273

Carol al V-lea (1500—1558): împărat german. 94

Carol al VI-lea (1685—1740): împărat german. 97 c

Carol al VII-lea (1697—1745): împărat german. 131 c

Carol al XII-lea (1682—1718): rege suedez. 215

Carol, vezi Karl

Caylus, Anne Claude Philippe conte de (1692—1765): arheolog și teoretician de artă francez, ale cărui reportaje din călătoriile în Italia, Grecia și Asia Mică au devenit importante pentru înțelegerea artei timpului său. 40

Cesari: cîntăreață italiană, soția organistului Friedrich Seemann. 151, 156

Chaulieu, Guillaume, abate de (1639—1720): poet francez de lirică anacreontică. 79

Chodowiecki, Daniel (1726—1801): pictor, desenator și gravor german. 252

Christina (1626—1689): regină suedeză. 215

Christmann, Johann Friedrich (1752—1817): preot protestant german și compozitor de cîntece bisericești; a publicat în 1782 un *Manual elementar de muzică*, iar în 1799 o *Culegere completă... de melodii corale la patru voci*. 299

Clementi, Muzio (1752—1832): pianist virtuoz, profesor și compozitor italian; lucrările sale pentru pian, apreciate și de Beethoven, constituie și azi un material didactic îndrăgit de pianiștii în devenire; a scris și simfonii. 84

Correggio, numele adevărat Antonio Allegri (1494—1534): pictor italian. 321

Cramer, Johann Andreas (1723—1788): teolog protestant și poet german; a publicat în *Carte de cîntări din Schleswig-Holstein* multe cîntece bisericești noi; adept al cercului format în jurul lui Gellert și Klopstock. 173, 200

Cramer, Wilhelm (1746—1799): violonist german, care, după pregătirea sa cu J. Stamic și Chr. Cannabich, a activat în cadrul capelei din Mannheim; în 1772 a plecat la Londra, unde a fost concertmaistru și șeful orchestrei regale, avînd succese și în compoziție. 41, 144, 206

Crassi: cîntăreț. 151

Crisolidas: muzician grec. 69

Cristian al VII-lea (1766—1808): rege al Danemarcii. 217

Cursini: compozitor. 197 c

Dalberg, Johann Friedrich Hugo, baron imperial de (1760—1812): canonic al catedralelor din Trier și Worms. 210

Danzi, Franziska, căs. Lebrun (1756—1791): cîntăreață germană, una dintre sopranele proeminente ale timpului; turnee de concert la Mannheim, München, Berlin, Italia și Anglia; compozitoare remarcabilă. 146 c

Darius al III-lea Codomannus (rege din 335—330 î.e.n.): rege al Persiei antice, 44

David (sec. X î.e.n.): primul rege al statului unificat iudeo-izraelian; potrivit legendei, un harpist înzestrat cu un har neobișnuit și căruia i-au fost atribuite multe dintre cîntecele culese în *Cartea psalmilor*. 45 c, 47—49, 267

Dedan: personaj din Vechiul Testament. 49

Deller, Florian Johann (1729—1773): compozitor austriac; de un succes deosebit s-a bucurat compoziția sa pentru baletul lui Noverre, *Orfeo ed Euridice* (1763); a trăit la Stuttgart, Viena și München. 152 c, 302 c

Diderot, Denis (1713—1784): scriitor și filosof francez; a redactat împreună cu d'Alembert lucrarea principală a iluminismului francez *Encyclopedie* (1745—1766). 228

Diodor (cam 80—29 î.e.n.): istoriograf grec; a scris între altele o istorie a lumii în 40 de cărți. 59

Dioscurides, Pedanios (sec. I î.e.n.): medic grec. 170

Ditters, Karl (mai tîrziu, von Dittersdorf) (1739—1799): violonist, capelmaistru și compozitor austriac; a scris un număr mare de opere comice, dintre care *Doctorul și farmacistul* se mai reprezintă și azi. 210

Dracon (în jurul anului 621 î.e.n.): legiuitor atenian; a redactat primul cod penal. 52

Drais: poet. 166

Drexel (m. 1801): organist și compozitor german; a fost capelmaistrul catedralei din Augsburg. 191 c.

Dryden, John (1631—1700): poet englez. 57, 116

Dümmler: organist și pianist. 198

Duport, Jean Pierre (1741—1818): violoncelist francez; din anul 1773, activ ca prim-violoncelist în capela curții din Berlin. 109

Ebeling, Christoph Daniel (1741—1817): om de știință german; după terminarea studiilor sale în teologie și „științele frumoase", s-a stabilit la Hamburg, unde a lucrat ca învățător și bibliotecar, a editat concomitent, dar numai temporar, două jurnale muzicale 228

Eberhard, Ludwig (1677—1733): duce de Württemberg. 150

Ecaterina I (1648—1727): împărătească a Rusiei. 219

Eckard, Johann Gottfried (1735—1809): compozitor și pianist german; din anul 1758, el a trăit la Paris. 211 c.

Ehrenberg: compozitor și muzician. 202

Eichner, Ernst (1740—1777): fagotist și compozitor; activ la Zweibrücken, Paris, Londra și Potsdam ca fagotist virtuoz; a compus 31 de simfonii și muzică de cameră. 109

Elisabeta I (1533—1603): regină a Angliei. 226

Elisabeta I (1709—1762): împărătească a Rusiei 219

Enterlin: dirijor, compozitor, violonist, pianist; a trăit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. 183

Erichsen: capelmaistru. 215

Eschenburg, Johann Joachim (1743—1820): om de știință german; a trăit la Braunschweig; activ în domeniul literaturii, filosofiei și arheologiei; a tradus între altele și din opera lui Shakespeare; a publicat opera postumă a lui Lessing și scria pentru *Foaia săptămînală* a lui Reichardt. 228

Eschil, grecește Aischylos (525/24—456/55 î.e.n.): alături de Sofocle și Euripide, reprezentant principal al tragediei clasice ateniene. 61

Eschstruth, Hans Adolph de (1756—1792): compozitor și scriitor muzical; a lucrat inițial în calitate de

consilier guvernamental la Kassel, și s-a dedicat cu totul muzicii relativ tîrziu. 211

Esra: preot și cărturar al antichității ebraice. Potrivit relatărilor din Biblie, el ar fi venit în anul 458 î.e.n. la Ierusalim, pentru a reforma comunitatea de acolo în spiritul Pentateuchului. Veridicitatea persoanei sale, precum și autenticitatea cărții canonice și a celor două cărți apocrife, atribuite lui, sînt contestate. 50

Esser, Karl Michael cavaler de (n. 1740): violonist virtuoz german; a ocupat un post la Kassel (cam în 1763), apoi a întreprins călătorii de concert, ajungînd astfel și pînă în Anglia; s-a remarcat și în compoziție prin simfonii și muzică de cameră. 209 c.

Euripide (484 sau 480—406 î.e.n.): filosof și poet grec; alături de Eschil și Sofocle, al treilea reprezentant principal al tragediei clasice ateniene. 61

Farinelli (Carlo Broschi) (1705—1782): celebru cîntăreț castrat italian; elevul lui Porpora și Bernacchi; cunoscut din anii tinereții sale, pentru vocea sa frumoasă, sub numele „il ragazzo" („băiatul"); a trăit la Roma, Bologna și Viena, din 1734, la Londra, unde a pricinuit căderea întreprinderii de opere de pe Haymarket (de sub conducerea lui Händel), iar între anii 1737 și 1759 în Spania, la curtea lui Filip al V-lea și al VI-lea 81 c

Faustina vezi Bordoni.

Ferdinand (probabil al III-lea, 1608—1657): împărat german. 94

Ferrari, Dominico (1722—1780): violonist virtuoz italian; elevul lui Tartini, a trăit la Cremona, s-a produs cu mult succes pe scenele Vienei și ale Parisului; timp de cîțiva ani a fost concertmaistru la Stuttgart; se pare că a fost primul care a cîntat în flageolet; a compus 36 de sonate pentru vioară, trio-sonate etc. 85, 158

Filtz, Anton (1730—1760): compozitor și violoncelist german; făcea parte din orchestra din Mannheim; a fost elevul lui Johann Stamitz; a scris simfonii, concerte pentru violoncel și flaut, triouri de coarde, trio-sonate și altă muzică de cameră. 145 c

Fischer, Johann Christian (1733—1800): oboist german; a făcut parte între anii 1760 și 1764 din capela curții din Dresda; s-a stabilit după lungi călătorii de concert, la Londra, unde s-a produs și cu J. Chr. Bach; a scris între altele și 10 concerte pentru oboi. 141

Fischer: violonist german. 191

Fleischer, Friedrich Gottlob (1722—1806): organist german; a activat în biserica Sf. Martin din Braunschweig, iar ca pianist virtuoz, a fost membru al orchestrei de curte din oraș; au apărut numeroase culegeri de cîntece, un singspiel și exerciții pentru pian scrise de el. 158

Lord *Fordice:* nobil englez. 137

Forkel, Johann Nikolaus (1749—1818): important istoric și scriitor muzical; a activat la Göttingen ca organist și director muzical al universității, în 1780 Dr. h. c., în 1787 magistru; ca unul dintre primii cercetători muzicali, a întreprins studii temeinice privind izvoarele acesteia și și-a întocmit în decursul vieții o bibliotecă, mai ales de lucrări vechi. Prin biografia lui Bach, scrisă de el, a pus bazele cultului acestui compozitor. 31 c, 48, 79, 88, 120, 204, 210 c.

Forster, Johann Georg(e) Adam (1754—1794): naturalist, scriitor și om politic german; între anii 1772 și 1775 a participat la a doua călătorie în jurul lumii întreprinse de James Cook; revoluționar burghez, cofondator, în anul 1793, al republicii Mainz. 287, 304

Franzberger: organist. 98

Fränzel, Ignaz (1736—1811): violonist german; începînd din 1747 membru, din 1774 concertmaistru al capelei din Mannheim. 148

Franklin, Benjamin (1706—1790): om politic, de știință și scriitor nordamerican; revoluționar burghez și cofondator al Statelor Unite ale Americii; a inventat paratrăsnetul și armonica de sticlă. 16, 23, 202, 255

Frederic al II-lea (cel Mare) (1712—1786): rege al Prusiei; a compus numeroase sonate pentru flaut, concerte pentru flaut, cantate laice, arii pentru opere și marșuri. 81, 99—101, 104—106, 109, 11, 171 c, 215, 283

Frederic al V-lea (1596—1632): elector-palatin; în 1619 rege al Boemiei (supranumit „regele iernii"). 135

Frick: familie germană de constructori de piane. 254—256.

Frick, Philipp Joseph (1740—1798): organist german; a concertat din anul 1769 la armonica de sticlă, într-o formă îmbunătățită de el însuși, în Germania, Rusia și Anglia; din anul 1786 a trăit predînd pianul și armonica; a scris muzică de cameră cu pian. 202, 254—256

Friedel (frații): violoniști și compozitori germani. 193, 202.

Fritze, Bartholomäus (cam 1697—1766): constructor german de instrumente. 253 (Frederizi? N.t.)

Füessli

a) Johann Heinrich (1741—1825): pictor, desenator, poet și scriitor pe teme de artă; activ mai ales în Anglia. 40

b) Johann Kaspar (1706—1782): pictor, desenator, scriitor despre artă; a trăit la Zürich; între altele a publicat o *Istorie a celor mai proeminenți artiști ai Elveției.* 40

c) Johann Rudolf (1709—1793): pictor și scriitor despre artă, a întocmit un *Lexicon general de* artă. 40

Fux, Johann Joseph (1660—1741): compozitor și teoretician muzical austriac; activitate de organist, compozitor și capelmastru al curții din Viena; a compus muzică bisericească, 18 opere, numeroase partite și trio-sonate. Renumitul său tratat de contrapunct *Gradus ad Parnassum* a apărut în anul 1725 în limba latină, iar nu mult după aceea în numeroase traduceri. 73, 92

Gabrieli, Francesca (1755—1795): cîntăreață italiană; pentru a o deosebi de contemporana ei, Catterina G., renumită și ea, Francesca a fost supranumită „la Ferrarese" sau „la Gabriellina"; a fost eleva lui Sacchini la Veneția; activitate la Florența, Neapole și Londra. 41, 229

Gabrielli, Katharina (Catterina) (1730—1796): soprană italiană de coloratură; eleva lui Padre Garcia și a lui Porpora, a repurtat cele mai mari succese la Viena (1751—1765), Parma, Petersburg, Veneția și Milano. Din anul 1781 a trăit retrasă la Roma. 82 c, 108

Galuppi, Baldassare (1706—1785): unul dintre compozitorii de operă italieni proeminenți ai timpului său, supranumit „il Buranello"; inițial activ la Veneția; în 1741 a plecat la Londra; în 1748 a devenit capelmaistru la San Marco din Veneția; între 1765 și 1768 compozitor al curții din Petersburg, unde a fost primul străin care a scris muzică bisericească rusească sub formă de „concert". În anul 1768 a devenit director la Conservatorio degli Incurabili din Veneția. S-a păstrat un număr de aproximativ 100 de opere de G., dintre care 20 după texte de Goldoni. 74 c, 219, 316

Ganganelli, Lorenzo — Papa Clement al XIV-lea. 83.

Gellert, Christian Fürchtegott (1715—1769): poet german; a studiat teologia; inițial profesor particular, iar mai tîrziu în învățămîntul superior; în

primul rînd fabulele și povestirile sale, dar și *Ode și cîntece religioase* (1757) constituie importante mărturii privind dezvoltarea literaturii naționale germane burgheze a secolului al XVIII-lea. 173, 200

Gerbert, Martin (1720—1793): teoretician muzical și scriitor muzical german; în călătoriile sale de studii prin Germania, Franța și Italia, a adunat cîpii după tratate medievale despre muzică. Printre cele mai importante lucrări se numără *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, prezentată publicului de numeroșii teoreticieni ai muzicii medievale care au tipărit-o pentru prima oară, și *De cantu et musica sacra...* 48, 90, 120

Geyer: organist german. 167

Glis: constructor de piane. 185

Gluck, Christoph Willibald (cavaler de) (1714—1787). 22, 27, 30 c, 36, 136, 200, 202—204, 239, 275, 278, 289, 301 c, 304, 316.

Goethe, Johann Wolfgang de (1749—1832). 12 c, 22, 27, 29, 40, 129, 200

Gräf: trompetist și compozitor german. 193 c.

Gräf: pianist și compozitor german. 162

Graun, Carl Heinrich (1703 sau 1704—1759): compozitor german; capelmaistru la Rheinsberg, sediul lui Frederic al II-lea, însărcinat mai tîrziu cu înființarea operei berlineze, pentru care a scris, în colaborare cu Hasse, opere pentru prima perioadă de activitate (1741, *Rodelinda*); oratoriul său *Moartea lui Isus* a devenit celebru; a scris și numeroase cantate și motete. 100—102, 109, 111, 136, 151, 195

Gresset, Jean Baptiste Louis de (1709—1777): poet și prozator de comedie francez, cunoscut înainte de toate prin poemul său eroic de un comic picant, *Vert-Vert*. 79

Grétry, André-Ernest-Modeste (1741—1813): compozitor francez de origine belgiană; pregătirea o dobîndește în Italia (printre altele, cu Padre Martini); operele sale s-au bucurat de mare succes la Paris, datorită nu în ultimul rînd faptului că a știut să țină seamă de gustul francez, conferind declamației bogate semnificații. În anul 1795 a fost însărcinat de către Republică să fondeze conservatorul. După anul 1790, s-a dedicat înainte de toate lucrărilor literar-filosofice (*Memorii sau eseuri despre muzică*). 236 c

Gruber, Georg Wilhelm (1729—1796): compozitor, violonist și editor muzical german. 193

Guido d'Arezzo (cam 990—1050): teoretician muzical italian; reformator al sistemului de notație muzicală; inventatorul unei practici de cînt (solmizație), care se aseamănă cu sistemul actual pe tonica

Do. Principala sa lucrare este: *Micrologus de musica* 69 c, 91
Gustav al II-lea Adolf (1594—1632): rege al Suediei. 215
Gustav al III-lea (1746—1792): rege al Suediei. 122

Händel, Georg Friedrich (1685—1759). 31, 36, 73, 91, 115—117, 226, 229, 318.
Hagedorn, Friedrich von (1708—1754): poet german; a eliberat cîntecul german de gustul „galant" al vremii, dîndu-i farmec şi naturaleţe. Ca poet liric, a pornit de la modelul cîntecului francez şi englez, precum şi de la cîntecul popular german. Dintre *Fabule şi povestiri*, influenţate de La Fontaine, cea mai îndrăgită s-a dovedit *Johann, voiosul săpunar*. 40, 61, 170.
Hager: cîntăreţ. 151 c
Haider: autorul unei metode de trombon. 276
Hasse, Johann Adolf (1699—1783): compozitor german; în jurul anului 1750 a fost unul dintre principalii reprezentanţi ai operei seria italiene; fiul unui organist; activitate la Hamburg, Braunschweig, Italia, Dresda; din anul 1773 a trăit la Veneţia; a compus, pe lîngă opere, importante lucrări instrumentale şi de muzică bisericească, între care 11 oratorii, numeroase misse şi motete; a fost căsătorit cu renumita cîntăreaţă Faustina Bordoni. 81, 99, 136, 151
Hauber: autorul unei cărţi despre timpan. 288
Hawkins (Sir) John (1719—1789): istoric muzical englez; lucrarea sa principală este *Istoria muzicii;* cercetările sale muzical-istorice le-a efectuat pe baza unei cuprinzătoare colecţii de mărturii scrise asupra vieţii muzicale internaţionale; cofondator al societăţii „Madrigal Society" (1741). 79, 88, 228 c
Haydn, Joseph (1732—1809). 27, 30 c, 37 c, 99, 204 c
Heinichen, Johann David (1683—1729): compozitor şi teoretician muzical german; elevul lui J. Schelle şi al lui J. Kuhnau. După efectuarea unor studii muzicale în Italia, a devenit director al orchestrei curţii din Dresda; a compus opere, lucrări pentru ansambluri instrumentale mari şi mici, muzică vocală, numeroase serenade şi piese de muzică festivă, muzică bisericească; a scris un tratat despre basul cifrat *(Basul general în compoziţie).* 113 c
Heinrich (Henric) (Leul) (1129—1195): duce al Bavariei şi al Saxoniei. 107, 111
Helferich; pianist şi compozitor german. 200
Hemmel, Sigmund (m. 1564): compozitor german; din 1544 a fost tenor al capelei ducelui Ulrich I de Württemberg; timp de cîţiva ani a fost şi ca-

pelmaistru; a scris muzică bisericească; a compus psaltirea în limba germană. 149 c

Herda: personaj din mitologia germană. 89

Herder, Johann Gottfried (1744—1803). 19—22, 27, 29, 40, 129.

Herodot (cam 500 sau 490—cam 424 î.e.n.): istoriograf grec (supranumit „părintele istoriei"; a întreprins călătorii în țări îndepărtate în scopul studiilor sale; prieten cu Pericle și Sofocle. 44

Hiller, Johann Adam (1728—1804): compozitor german; a devenit în anul 1746 crucian* la Dresda, mai tîrziu profesor particular, în 1763 a inițiat la Leipzig „concertele pentru amatori", baza tradiției „concertelor din Gewandhaus"; cantor la școala Sf. Toma între anii 1789 și 1801; prin singspiel-urile sale, H. a pus bazele dezvoltării teatrului muzical în limba germană; a scris și cîntece și mai multe lucrări teoretice, între care și despre arta cîntului vocal. 28, 88, 118—120, 219, 297, 302

Himmelbauer, Wenzel: violoncelist boemian; a trăit la Viena la mijlocul secolului al XVIII-lea; în anul 1764 a plecat împreună cu Dittersdorf la capela episcopală din Pressburg; se pare că din anul 1784, a trăit la Berna 204

Hölty, Ludwig Heinrich Christoph (1748—1776): poet german; liric sensibil, făcînd parte din cercul literar „Hainbund" („Uniunea dumbrăvii"), atît de caracteristic pentru mișcarea „Sturm und Drang". 202

Hofmann: compozitor. 204

Hofmeister, Franz Anton (1754—1812): compozitor, capelmaistru și comerciant german de partituri muzicale; a fondat la Viena în anul 1783 o întreprindere comercială, iar în anul 1800, așa-numitul Bureau de musique din Leipzig; a editat, printre altele, lucrări de Beethoven, Bach, Mozart, Haydn; a compus cantitativ mult în toate genurile muzicii. 204 c

Holberg, Ludwig (1684—1754): poet norvegian și danez. 217

Holzbauer, Ignaz Jakob (1711—1783): compozitor german; după repetate șederi în Italia pentru studii, a fost capelmaistrul orchestrei din Mannheim; a scris, pe lîngă numeroase opere italiene, prima sa operă în limba germană *Günther de Schwarzburg.* 138 c

Homer: poet legendar al antichității grecești; nu există dovezi istorice; îi sînt atribuite cele două mari po-

* Religios al congregației Sf. Cruci. Crucenii se pretindeau descendenți ai ordinului Sf. Cruci. (N.t.)

eme eroice *Iliada* și *Odiseea*. Data presupusă a scrierii lor se situează în perioada dintre secolele al IX-lea și al IV-lea î.e.n. 53, 57, 62, 94, 307

Homilius, Gottfried August (1714—1785): compozitor german; elevul lui J. S. Bach, a fost organist al bisericii Frauenkirche și cantor la școala Crucii din Dresda, mai tîrziu director muzical al celor trei biserici principale din Dresda; a compus un oratoriu de Crăciun, o pasiune după Marcus, motete, cantate, corale; a scris o metodă a basului cifrat. 117 c

Honbaum: cleric german, predicator la curtea din Koburg. 300

Honorius (probabil al III-lea) (sec. al XIII-lea): papă. 71

Horațiu (65—8 î.e.n.): poet roman, a scris satire, epopei, ode și epistole. 66

Hummel: cîntăreț. 194

Hurlebusch, Conrad Friedrich (1695—1765): compozitor și organist german; a trăit între altele la Hamburg și la Amsterdam. 158

Iamblichos (250—325): teolog și filosof elenistic. 67

Ieremia (sec. VII î.e.n.): profet al Vechiului Testament; i se contestă calitatea prezumtivă de autor al *Cărții plîngerii* (cîntecele cuprinse în ea relatează despre căderea statului iudaic și a orașului Ierusalim). 50

Iosif I (1678—1711): împărat austriac și german. 20, 96

Jacobi, Friedrich Heinrich (1743—1819): filosof și poet german; în opera sa filosofică i-a controversat pe Kant, David Hume, Fichte, Schelling și Spinoza. 79

Jäger, Johann (n. 1748): violoncelist virtuoz german; activitate la capela curții din Stuttgart și ca virtuoz cameral la Frankfurt (pe Main), mai tîrziu director muzical la Anspach și, în sfîrșit, profesor particular de muzică la Breslau. 109, 160 c

Jäger, Johann Zacharias Leonhard: violoncelist virtuoz german; fiul lui Johann Jäger. Era încă băiat cînd a efectuat călătorii de concert împreună cu tatăl său. A fost membru al capelei principelui din Anspach, s-a mutat mai tîrziu la Breslau, unde a activat alături de tatăl său ca virtuoz și profesor; a compus șase sonate pentru violoncel. 109, 161

Jamblichius vezi *Iamblichos*.

Janitsch, Anton (1753—1812): violonist boemian; a deținut posturi de concertmaistru la diferite curți germane, începînd din anul 1794 a fost cîtva timp

capelmaistru al trupei de teatru din Hanovra de sub conducerea lui Grossmann. 164 c

Jarnovick, Giovanni Mane (de fapt Giornovichi) (cam 1740—1804): violonist virtuoz de origine croată; a fost elevul lui Lolli; în anul 1770 a evoluat la Paris; cam în anul 1779 a fost membru al capelei lui Frederic al II-lea al Prusiei, după aceea a efectuat călătorii de concerte aproape în toate capitalele Europei, din Londra pînă la Petersburg; a compus 16 concerte pentru vioară, cvartete și alte lucrări comerale pentru coarde. 206

Jomelli (Jommelli), Niccolo (1714—1774): compozitor de opere italian; strălucit reprezentant al școlii componistice napolitane; a studiat la Neapole și Bologna (printre alții cu Padre Martini); a fost capelmaistru și compozitor la Roma, Bologna, Veneția, Viena, Stuttgart și Neapole. S-au păstrat cam cincizeci dintre operele sale. 9, 10, 36, 74—78, 82 99, 124, 126, 136, 151 c, 154, 164, 166, 188, 275, 312, 316

Josephus, Flavius (37—95): istoriograf al antichității iudaice. 50

Jozzi, Giuseppe (n. în jurul anului 1720): cîntăreț castrat și pianist italian; și-a început cariera muzicală pe scena operei, în calitate de cîntăreț, a abandonat apoi scena și a devenit profesor de pian; mai tîrziu și-a continuat activitatea la Amsterdam. 84

Jubal: personaj din Vechiul Testament al Bibliei. În concepția muzicală creștină, faptul că muzica e personificată în Biblie prin Jubal, dovedește originea ei divină. (Jubal are în același timp semnificația de om care jubilează, care cîntă, precum și de instrument al jubilării: cornul veseliei.) 42

Junker, Karl Ludwig (1740—1797): compozitor german; muzicolog, pianist și teolog; temporar profesor de filosofie și de artă poetică (Schöne Wissenschaften) la Württemberg; ca autodidact în muzică, a compus, printre altele, trei concerte pentru pian; a scris lucrări teoretice. 88, 223, 318

Kalkol: personaj din Vechiul Testament al Bibliei. 49

Kampel: muzician. 224

Karl vezi Carol.

Karl Alexander (1684—1737): duce de Württemberg. 150 c

Kayser, Philipp Christoph (1755—1824): compozitor german; profesor de pian la Zürich; a fost prieten cu Goethe. 22, 200 c

Kiefer (tată și fiu): pianiști germani. 179 c

Kircher, Athanasius (1602—1680): savant german; profesor de matematică, filosofie și limbi orientale la Würzburg. Principala lucrare dintre numeroasele sale scrieri este *Musurgia universalis*, constituind unul dintre cele mai importante izvoare asupra teoriei muzicii din acea vreme. 54 c

Kirnberger, Johann Philipp (1721—1783): compozitor și muzicolog german; a fost elevul lui J. S. Bach la Leipzig, printre alte activități, se numără cea de violonist la capela regală din Berlin și cea de profesor de compoziție a principesei Amalia. Spre deosebire de compoziții, lucrările sale didactice de teorie a muzicii s-au bucurat de largă răspîndire încă din timpul vieții; cea mai cunoscută lucrare este *Arta compoziției pure* (1774—1779). 103 c

Klein, Anton: poet german, autorul textului pentru *Günther von Schwarzburg* (vezi Holzbauer). 10, 31, 138

Kleinknecht, Jakob Friedrich (1722—1794): muzician german; virtuoz al viorii și al flautului, compozitor și capelmaistru al curții din Anspach. 159, 201

Kleist, Ewald von (1715—1759): poet german; prieten cu Lessing; a scris ode, elegii, cîntece și idile. 126

Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724—1803): poet german; opera sa poetică (mai ales odele) a avut o influență fundamentală asupra mișcării „Sturm und Drang" și a pregătit perioada clasicismului literaturii germane A studiat teologia la Jena. Mai tîrziu și-a desfășurat activitatea la Copenhaga și Hamburg. Dramele sale arminiene (Hermanns-Dramen) de orientare național-patriotică conțin anexe de cîntece (coruri barde). 22 c, 26 c, 31, 61, 78, 102, 110, 128, 137, 169, 172—174, 200, 204, 210, 223, 226, 296, 299, 302, 322

Körber, Ignaz (n. cam în 1744): cornist german (corn de vînătoare), a întreprins călătorii de concert, între altele și la Paris; se pare că a cîntat mai tîrziu la fagot și că ar fi fondat la Gotha o întreprindere comercială de partituri muzicale. 206

Kraus, Joseph Martin (1756—1792): capelmaistru și compozitor german; un text scris de el pentru oratoriul *Moartea lui Isus*, care s-a păstrat, permite presupunerea că acest K. e cel menționat de Schubart. 196

Krause, Christian Gottfried (1719—1770): muzicolog german; a fost avocat al Curții Supreme din Berlin, a colaborat la *Allgemeine deutsche Bibliothek* („Biblioteca germană pentru toți"). În domeniul muzicii, activitate componistică și de culegere și redactare a *Odelor cu melodii;* în calitate de muzicolog, a lucrat pentru *Berliner Liederschule* (co-

lecție berlineză de „Cîntece ale germanilor"), lucrarea sa principală: *Despre poezia muzicală*. 104, 196

Kröner, Johann von: violonist. 133

Lactantius, Lucius Caecilius (m. după a. 317): apologet creștin latin. 67

Lang, Regine n. Hitzelberger (1788—1827): cîntăreață germană; a debutat cu mult succes la München, la vîrsta de numai 17 ani; frumusețea vocii precum și arta ei interpretativă au fost lăudate printre alții și de C. M. v. Weber, Beethoven și de Napoleon. 141, 200

Lasso (Lassus), Orlando di (1532—1594): compozitor franco-flamand; a jucat un rol conducător în viața muzicală europeană a timpului său, a fost supranumit „Regele muzicii". Și-a desfășurat activitatea în Sicilia, Milano, Neapole, Anvers. Din 1556 pînă la sfîrșitul vieții sale, a fost directorul capelei curții din München. Printre elevii săi se numără între alții și G. Gabrieli. A scris cam 1 200 de motete, precum și misse, madrigale italiene, cîntece franceze (chansons), cîntece germane. 71 c, 94

Lavater, Johann Kaspar (1741—1801): scriitor german în domeniul filosofiei și al teologiei, reprezentant al mișcării „Sturm und Drang"; renumit prin studiul *Fragmentele fizionomiei;* schimb de scrisori cu Hermann și Goethe. 110, 223

Lebrun, Ludwig August (cam 1746—1790): oboist german; a devenit membru al capelei curții din Mannheim în anul 1764, iar în anul 1778 a fost transferat la München, odată cu capela; a fost căsătorit cu cîntăreața Franziska n. Danzi (fiică a compozitorului D.) 146

Le Grand, Jean-Pierre (1734—1809): organist și compozitor francez. Și-a început activitatea în 1758 ca organist la Paris, unde s-a produs cu mare succes în „concerts spirituels", atît în calitate de compozitor cît și ca executant; s-a stabilit în jurul anului 1777 la Marsilia, unde a fost salariatul Operei 1780—1792) și al Academiei de muzică (1784—1795) și (1801— 1804); dintre numeroasele sale lucrări s-au păstrat doar cîteva sonate pentru pian, dar se pare că a scris și lucrări orchestrale, misse și cantate. 160, 239

Legrand: violoncelist. 239

Leibnitz, Gottfried Wilhelm (1646—1716): filosof, matematician, fizician, jurist, scriitor, istoric și lingvist german. 5, 70

Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781). 78, 121, 174

Liedl, Andreas (m. cam 1789): a fost angajat între anii 1769 și 1774 ca baritonist (bariton — instrument de suflat din alamă cu timbru și ambitus corespunzător vocii de bariton, N. t.) la prințul Esterhazy, unde se pare că a fost și elevul lui Haydn; apoi, se pare că ar fi întreprins, ca virtuoz, călătorii în depărtate (Franța, Anglia, Germania), înainte de a se fi stabilit la Londra. 266

Lippert: scriitor. 40

Livius, Titus (cam 59 î.e.n.—17 e.n.): istoric roman; a scris în 142 de cărți istoria Romei de la începuturile ei pînă la moartea lui Drusus, renumit prin expedițiile sale în Germania. 65

Löffelloth: organist și pianist. 192

Lolli, Antonio (cam 1730—1802): violonist virtuoz și compozitor italian; în numeroasele sale călătorii de concert și-a cîștigat reputația de violonist strălucit al timpului său; a trăit în metropolele europene (ca St. Petersburg, Londra, Paris, Berlin, Copenhaga); a compus numeroase sonate pentru vioară. 36, 41, 85 c, 106, 144, 148, 159, 199, 206, 208, 219, 224

Lowth: autorul cărții *De sacra Hebraeorum*. 45

Ludovic al XIV-lea (1638—1715): rege francez. 233

Lully, Jean-Baptiste (1632—1687): compozitor francez de la curtea lui Ludovic al XIV-lea; a creat în colaborare cu Molière forma de comedie-balet, care consta din balet, coruri și intervenții instrumentale, iar în anii '70, cu poetul P. Quinault, opera națională franceză așa-numita tragedie lirică 169, 232 c, 235 c

Luther, Martin (1483—1546). 60, 67, 89—92, 112, 127, 260, 298

Mannus: după Tacitus, fiul zeului Tuisto, la germanii din vest. 89

Mara, Elisabeth (n. Schmehling) (cam 1750—1833): cîntăreață germană; și-a dobîndit o mare faimă în întreaga Europă datorită vocii sale puternice și expresive, de uriașă întindere; activitate la Viena, Paris, Londra și Italia (vezi Johann Baptist Mara). În anul 1823 a apărut *Viața artistei Mara*, o biografie de Grosheim. 36, 41, 82 c, 108 c

Mara, Johann Baptist (1744—1803): violoncelist german; a învățat să cînte la violoncel cu tatăl său Ignaz, care a fost muzician cameral al capelei curții din Berlin, a devenit membru al capelei prințului Henric al Prusiei, a concertat mai tîrziu la Viena, Paris, Londra, Italia; a fost căsătorit cu renumita cîntăreață Elisabeth Schmehling. 109

Marchand, (probabil Louis) (1669—1732): organist francez; cunoscut în istoria muzicii prin întrecerea sa în calitate de organist cu J. S. Bach (soldată în defavoarea sa); activitate la Paris și la curtea din Versailles. 73, 238 c
Maria Tereza (1717—1780): împărăteasă germană. 98
Marchiză de Bayreuth vezi Wilhelmine.
Maroti: muzician. 73
Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718—1795): muzicolog și compozitor german; unul dintre cei mai influenți reprezentanți ai iluminismului în domeniul muzicii; a fost în 1746 la Paris; contact cu Voltaire, d' Alembert și cu Rameau, a cărui teorie muzicală a răspîndit-o în Germania. *Scrisorile critice despre muzică* au devenit cea mai cunoscută lucrare a sa. Ca compozitor, aparține de cercul lui C. G. Krause și G. W. Ramler, care au pus bazele primei colecții berlineze de *Cîntece ale germanilor;* a compus, printre altele, mai multe culegeri de ode și de cîntece. 88, 103, 120
Martin: organist german. 201
Martini, Giambattista (Padre Martini) (1706—1784): muzicolog și compozitor italian; a fost una dintre personalitățile cele mai multilaterale ale timpului său. Activitate la Bologna; poseda o bibliotecă bogată, a corespondat cu contemporani renumiți ca Grétry, Rameau, Pepusch, Burney, Gerbert, Metastasio, J. C. Bach. A fost dascălul lui Mozart, J. C. Bach și Jomelli. Istoria muzicii pe care a scris-o (*Storia della musica*), a apărut între anii 1757 și 1791, în trei volume. 48, 65, 79, 120, 197, 261, 278
Martinelli: organist. 73, 34
Mattheson, Johann (1681—1764): teoretician muzical și compozitor german. A fost una dintre personalitățile muzicale cele mai multilaterale ale timpului său; activitate îndelungată la opera din Hamburg; mai tîrziu, activitate în serviciul diplomatic. A compus opere, oratorii, cantate, cîntece și muzică de cameră. *Capelmaistrul desăvîrșit* este principala sa lucrare teoretică. 6, 88, 168 c, 318
Maximilian I (1459—1519): împărat german. 94, 96
Maximilian II (1527—1576): împărat german. 94, 96
Maximilian II Emanuel (1679—1726): principe elector bavarez. 94, 131 c
Maximilian III Joseph (1727—1777): principe elector bavarez. 132
Mayer: clavecinist, elevul lui Schubart. 84
Medici: familie de patricieni florentini. 68 c
Mengs, Anton Raphael (1728—1779): pictor și scriitor de artă german; activitate mai ales la Roma și

Dresda. 321

Merkel: pianist german. 183

Metastasio (de fapt Trapassi), Pietro Antonio (1698—1782): poet și libretist italian; renumit și foarte căutat poet de texte pentru opera seria a secolului al XVIII-lea, concepute mai ales pe subiecte antice după modelul clasicismului francez. 152

Michel, Joseph (1745—1810): compozitor german; începînd din 1776 a fost compozitor cameral al curții principelui elector bavarez, pensionat însă deja în 1780; a scris opere, muzică bisericească, cantate, simfonii, muzică de cameră. 132 c

Miltiades (sec. IV î.e.n.): general grec. 64

Mitzler (Mizler) *von Kolof*, Lorenz Christoph (1711—1778): teoretician muzical și compozitor german; elevul lui J. S. Bach la Leipzig; în calitate de magistru în matematică, filosofie și muzică, a ținut prelegeri la Leipzig; a înființat în 1738 „Societatea științelor muzicale", la care a aderat și Bach. 28, 118, 120, 215

Montesquieu, Charles (1689—1755): filosof și scriitor politic francez. 83

Moritz von Sachsen (Mauriciu de Saxa) (1521—1553): duce și principe elector al Saxoniei. 112

Mozart, Johann Georg Leopold (1719—1787): violonist și compozitor austriac (tatăl lui W.A.M.); în 1743 a devenit membru al capelei curții arhiepiscopale din Salzburg (din 1757 compozitor al curții, precum și de muzică de cameră, iar din 1763, vicecapelmaistru); a compus muzică de cele mai felurite genuri; a scris o importantă metodă de vioară (1756). 157, 261

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791). 10, 27, 30 c, 37 c, 204, 276, 316

Müthel, Johann Gottfried (cam 1720—1788): compozitor, organist și pianist german; elevul lui J. S. Bach; activitate ca muzician cameral și organist al curții din Schwerin; avea contact cu C. Ph. E. Bach la Potsdam și cu Telemann la Hamburg. Din anul 1753 a fost dirijor și organist la Riga. 118 c

Muratori, Ludovico Antonio (1672—1750): scriitor italian. 261

Museus: cîntăreț și poet grec al mitologiei. 53

Mysliveček, Joseph (1737—1781): compozitor ceh, care a trăit mult timp în Italia și a repurtat mari succese în calitate de compozitor de operă. 206 c

Nardini, Pietro (cam 1722—1793): violonist virtuoz italian; elev al lui Tartini; activitate la Padua și Livorno, iar între anii 1763 și 1767 în capela ducelui

de Württemberg, în sfîrșit, la Florența. Mozart a lăudat frumusețea, puritatea și egalitatea sunetelor lui. 86 c, 158

Naumann, Johann Gottlieb (1741—1801): compozitor de operă și capelmaistru german; activitate în Italia; a fost discipolul lui Tartini și al lui Padre Martini; mai tîrziu, la Dresda, a compus numeroase lucrări bisericești, în calitate de compozitor al curții, numărîndu-se, între anii 1780 și 1800, printre compozitorii cei mai cunoscuți pe plan internațional; a scris 23 de opere. 122 c

Neefe, Christian Gottlob (1748—1798): compozitor, capelmaistru și organist german; a studiat dreptul și muzica (cu J. A. Hiller) la Leipzig, s-a consacrat după aceea exclusiv muzicii; îndrumătorul lui Beethoven, al cărui talent extraordinar l-a recunoscut și încurajat de timpuriu; a compus piese pentru scenă, numeroase sonate pentru pian, cîntece; a aranjat pentru pian opere de Grétry, Paisiello etc. 26, 127—129

Nepos, Cornelius (m. 32 î.e.n.): istoriograf roman. 62

Newton, Sir Isaac (1643—1727): fizician, matematician și astronom englez. 227

Niemeyer, August Hermann (?) 1754—1828): teolog și pedagog german. 127

Nissle, Johann (1737—cam 1788): cornist (corn de vînătoare) german; membru al orchestrei din Stuttgart de sub conducerea lui Jomelli; cam în 1776 a devenit concertmaistru la Neuwid. 155, 202

Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm (1758—1824): compozitor și cantor german; a scris o operă, simfonii, muzică pentru pian și pentru voce, precum și cantate bisericești. 207

Noverre, Jean Georges (1727—1810): dansator și coregraf francez, a căutat să transpună în viață teoriile sale expuse în *Lettres sur la danse,* la diferite curți princiare europene, printre care la cele din Stuttgart, Viena, Paris, 144, 153, 302

Orfeu: cîntăreț al mitologiei grecești tîrzii; potrivit legendei, ar fi îmblînzt fiarele sălbatice și ar fi mișcat pietre și arbori prin arta sa. 52

Ossian: erou al ciclului de legende al Irlandei de sud, sub înfățișarea unui cîntăreț bătrîn și orbit din trecutul îndepărtat; James Macpherson a fost poetul legendelor lui Ossian, dar el și-a publicat opera literară de sensibilitate romantică, în mod fals, drept traducere din limba celtă a galilor. Herder și Goethe au tradus unele dintre cîntările lui Ossian în limba germană. 202

Otto: organist. 111, 200
Otto I: rege și împărat din dinastia saxonă. (N. t.) 111
Ovidiu (43 î.e.n.—18e.n.): poet roman. 301

Pachelbel, Johann (1653—1706): compozitor și organist german, cu activitate la Viena, Eisenach, Erfurt și Nürnberg; coralele, fugile, fanteziile, suitele etc., prelucrate de el au avut importanță pentru evoluția muzicii de pian. 190
Paisiello, Giovanni (1740—1816): compozitor și capelmaistru italian; a fost compozitor bisericesc și de operă în Italia, St. Petersburg și la Paris; i-a fost încredințată de către Napoleon, în 1802, conducerea capelei sale particulare; a compus peste 100 de opere; cele mai cunoscute dintre operele sale bufe sînt *Bărbierul din Sevilla* și *Proserpina.* 79, 219
Paulus (Saul): apostol creștin. 46, 48, 66
Pergolesi, Giovanni Battista (1710—1736): compozitor italian; la vîrsta de numai 21 de ani a primit prima comandă de a scrie o operă. Succesul operelor create în cursul scurtei sale vieți a fost atît de mare, încît mulți compozitori și-au publicat lucrările sub numele său. Prin opera *La serva padrona* el a creat una dintre primele opere bufe; ea a declanșat în anul 1752, la Paris, așa-numita ceartă a bufonilor. 78
Pericle (după a. 500—429 î.e.n.): om de stat grec. 57, 64
Petru I (1672—1725): împărat al Rusiei. 218
Petru al III-lea (1727—1762): împărat al Rusiei. 278
Petru vezi Simon Petru.
Pfeifer, August Friedrich (1748—1817): filolog german; profesor de limbi orientale și bibliotecar la universitatea din Erlangen; autorul tratatului *Despre muzica vechilor evrei* (1799). 48
Philidor, François André (1726—1795): compozitor francez, mai ales de opere comice; e surprinzător faptul că primele sale succese internaționale le-a obținut în calitate de șahist; din anul 1759 a trăit la Paris, unde aproape an de an se reprezenta cîte o operă compusă de el. 236
Piccini (Piccinni), Nicola (1728—1800): compozitor de operă italian; activitate în Italia (la Neapole și Roma) și în Franța (Paris). La Paris a compus opere italiene tradiționale cu succes schimbător și a devenit rivalul lui Gluck, iar mai tîrziu al lui Sacchini; s-a situat în centrul taberei adversarilor lui Gluck, deși l-a stimat foarte mult; a compus cam 20 de opere, precum și oratorii și lucrări instrumentale. 31, 79, 203, 239
Pindar (cam 518—cam 446 î.e.n.): poet liric grec; poet și compozitor de cîntece corale lirice ce se cîntau

în timpul dansurilor și al procesiunilor. Autor a 17 cărți, imnuri, ditirambi și ode scrise pentru cinstirea zeilor, eroilor și a oamenilor, precum și cîntece de jale pentru morți, cîntece de chef etc. 53

Pitagora (sec. al VI-lea î.e.n.): filosof grec. 54

Pius al IV-lea (1499—1565): papă, fostul nume Giovanni Angelo Medici. 70

Plinius, Gajus Secundus cel Bătrîn (22 sau 23—79 e.n.): scriitor roman. 181

Plinius, Gajus Cäcilius Secundus cel Tînăr (61 sau 62—cam 113 e.n.): consul și guvernator roman. 67

Plutarh (cam 46—cam 125 e.n.): scriitor grec; adept al filosofiei lui Platon; a scris *Vitae parallelae* (biografii comparate ale grecilor și ale romanilor celebri). 53, 58 c, 64, 228, 282, 296, 312

Pope, Alexander (1688—1744): poet englez; traducătorul *Iliadei* și al *Odiseei;* a publicat o nouă ediție a operei shakespeariene (1725). Händel a pus pe muzică unele dintre lucrările sale poetice. 116

Porpora, Nicola (1686—1768): compozitor, capelmaistru și profesor de canto italian; renumit reprezentant al operei napolitane. Principalele escale ale vieții sale agitate au fost Neapole, Veneția, Londra (fiind rivalul lui Händel), Dresda și Viena. A fost profesorul de canto al renumitului castrat Farinelli; a compus peste 50 de opere, 6 oratorii, misse, cantate și muzică de cameră. 77, 294, 297

Principesa electoare de Saxa, văduvă; e vorba probabil de soția lui Friedrich Christian (1722—1763). 129

Punto, Giovanni, de fapt Stich, Jan Václav (1746—1803): compozitor și cornist ceh; a trăit la Mainz, Würzburg, Paris și Viena; i-a impresionat pe Mozart și pe Beethoven prin interpretările sale instrumentale, determinîndu-i să compună pentru corn. 175

Quantz, Johann Joachim (1697—1773): flautist și compozitor german; activitate ca pedagog, flautist, compozitor și conducător al concertelor casei regale; autorul metodei de flaut *Instrucțiuni privind modul de a cînta la flautul traversier* (1752), de mare importanță pentru cunoașterea practicării muzicii și a teoriei muzicii din secolul al XVIII-lea; a compus numeroase sonate și concerte pentru flaut. 104 c 283

Quinault, Philippe: poet francez, libretistul lui Lully. 232

Raff, Anton (1714—1797): tenor german; activitate, pe rînd, la Bonn, Viena, Italia, Lisabona, Madrid;

din 1770 a făcut parte din capela din Mannheim, odată cu care s-a mutat apoi la München. 36, 142

Raffael (1483—1520). 172

Ramler, Karl Wilhelm (1725—1798): poet german; printre altele, autor de ode în metrică antică; dintre textele cantatelor sale, *Moartea lui Isus* și-a cîștigat renumele datorită muzicii compuse de K. H. Graun. 190

Reichardt, Johann Friedrich (1752—1814): compozitor, capelmaistru și teoretician muzical; împreună cu J.A.P. Schulz și C.F. Zelter se numără printre reprezentanții de frunte a celei de-a doua școli berlineze de cîntece; critic muzical influent. 19—21, 32, 109 c, 228, 250, 299

Reinek (Reinecke): compozitor. 207, 280

Reiner, Felix (m. 1782): fagotist german; membru al capelei curții din Mannheim; a plecat în anul 1778 odată cu orchestra la München. 148

Reuner: fagotist german (la Maximilian al III-lea al Bavariei). 133 c

Richey, Michael (1678—1761): poet german; lucrarea sa principală *Poezii germane* în trei volume (1764—1766) conține printre altele și texte de cantate. 170

Riedel, C. H.: scriitor muzical; *Despre muzica cavalerului Gluck*, Viena 1775. 204

Rolle, Johann Heinrich (1718—1785): compozitor, violonist, organist și director muzical; a studiat dreptul și filosofia la Leipzig, dar a devenit mai tîrziu muzician; începînd din 1741, activitate la capela curții din Berlin, iar din 1752, ca urmaș al tatălui său, director muzical la Magdeburg; a compus, printre altele, mai multe anuare de muzică bisericească, drame biblice și lumești (oratorii), precum și *Odele lui Anacreon pentru voce și pian*. 127

Romulus Augustulus (Romulus Augustus) (sec. al V-lea): împărat al imperiului roman de apus. 65

La Roche: meloman. 178

Rosetti, Franz Anton (între 1744 și 1750—1792): compozitor german; între 1776 și 1781 în serviciul prințului Esterhazy, apoi director muzical la prințul Oettingen-Wallerstein; în 1789 a plecat la Schwerin și se pare că a fost și în Italia; a compus muzică bisericească, simfonii (80 dintre ele s-au păstrat) concerte și muzică de cameră. 163 c

Roswitha von Gandersheim (Hroswitha) (cam 935—probabil ultimul pătrar al sec. al X-lea): poetă medievală. 90

Rothfischer, Paul (m. 1785): compozitor și violonist german; în jurul anului 1778 a fost concertmaistru la Nassau; mai tîrziu a plecat la Viena. 181

Rousseau, Jean Jacques (1712—1778): filosof și scriitor francez; s-a ocupat mult de muzică, dorind inițial să devină profesor de muzică, a predat chiar mai tîrziu în mod temporar muzica, a fost și copist de partituri muzicale. Singspiel-ul său, respectiv intermediul de operă, *Ghicitorul satului* (1752), a avut mult succes. A scris un lexicon muzical (Geneva 1767). În controversa privind opera comică franceză și italiană (cearta bufonilor, 1752), R. și-a arătat preferința pentru limba și muzica italiană. 12, 24, 26, 120, 124, 166, 212, 237 c.

Rudolph, Johann Joseph (1730—1812): cornist și compozitor francez; format inițial ca violonist, a fost în anii deceniului al șaptelea cornist virtuoz la Paris; a învățat compoziția cu Traëtta și Jomelli și a avut succese importante în calitate de compozitor de balet și de operă. 154 c, 302 c.

Sacchini, Antonio Maria Gaspare (1734—1786): compozitor italian; activitate la Roma, Veneția, München, Stuttgart și Londra, unde a repurtat succese triumfale; apoi, la Paris, unde a scris sub influența lui Gluck cea mai importantă lucrare a sa *Oedipe à Colone;* a compus numeroase opere, muzică bisericească, oratorii și unele lucrări de muzică de cameră. 79 c.

Sales, Pietro Pompeo (1729—1797): violist virtuoz și compozitor italian; a fost capelmaistru la Augsburg, Stuttgart, iar din 1770 la Trier; a scris muzică bisericească, oratorii, opere, concerte etc. 136, 176 c.

Sales, Katharina Franziska: cîntăreață germană (soția lui Pietro Sales, n. Blümer) 177

Salembini, Felice (cam 1712—1751): cîntăreț sopran italian (castrat); activitate la capela curții din Viena. Se pare că în jurul anului 1751 a fost la curtea din Dresda. 81 c, 102, 158

Salomo (cam 960—927 î.e.n.): rege al Iudeii antice, fiul mai mic al regelui David; în Vechiul Testament e menționat ca autor de psalmi, maxime și a *Cîntării cîntărilor.* 45 c, 49

Sandmair: violonist german. 167

Sappho (Safo) (cam 600 î.e.n.): poetă greacă; a trăit pe insula Lesbos. O serie de legende au fost legate de persoana ei. Antichitatea o preamărea ca pe a zecea muză. 53

Saul vezi Paulus.

Scarlatti, Giuseppe Domenico (1685—1757): clavecinist, compozitor și capelmaistru italian (fiul compozitorului de operă Alessandro S.); activitate ca organist, clavecinist și capelmaistru în Italia, Portugalia și Spania; a compus opere, oratorii, cantate

și înainte de toate peste 500 de sonate pentru clavecin. 84, 116
v. Schad: pianistă. 165
Scheibe, Johann Adolph (1708—1776): compozitor și teoretician muzical german; activitate în calitate de critic muzical cu renume și de redactor al publicației săptămînale *Der Critische Musicus* („Muzicianul critic"); prin activitatea sa publicistică a contribuit la formarea stilului clasic; a compus simfonii, o operă, concerte, muzică bisericească și de cameră. 121, 217
Schiatti, Giacinto (m. 1780 sau 1785): capelmaistru, violonist și compozitor italian; după efectuarea angajamentului său de serviciu la curtea din Baden Durlach, a plecat în 1747 la St. Petersburg în calitate de violonist; a scris sonate pentru vioară, concerte pentru flaut, triouri și alte lucrări camerale. 167
Schiller, Friedrich (1759—1805). 9, 16 c, 19, 27, 29 c.
Schlegel, August Wilhelm (1767—1845): poet, traducător, critic și filolog german; din 1795 a trăit la Jena; deschizător de drumuri al romantismului german; remarcabil traducător a numeroase piese de Shakespeare. 121
Schlegel, Friedrich (1772—1829): poet, filosof, critic și filolog german; între anii 1794 și 1802 a fost docent particular la Berlin și Jena; a fost alături de fratele său A. W. Sch. deschizător de drumuri al esteticii romantice timpurii, reprezentînd aripa catolicizantă. 121
Schlimbach: organist. 180
Schmidlin, Johannes (1722—1772): cleric, organist și compozitor elvețian; a publicat în 1752 o carte de cîntece foarte apreciată; a înființat în 1755 o asociație muzicală la Wetzikon, iar în 1769 un Collegium musicum; activitatea sa pe tărîm muzical a influențat în mod hotărîtor cultura muzicală a Elveției. 222 c
Schmittbauer, Joseph Aloys (1718—1809): compozitor german; după pregătirea sa cu Jomelli, a fost angajat la curtea din Tastatt; în 1772 a fost concertmaistru, mai tîrziu capelmaistru la Karlsruhe, unde a rămas pînă la moarte, exceptînd doi ani de serviciu la capela domului din Köln (1775—1777); a scris muzică bisericească, singspiel-uri și muzică instrumentală. 166, 176
Schneider, Conrad Michael (1673—1752): organist german; în 1699 viceorganist, în 1712 organist și director musices la catedrala din Ulm. 201
Schobert, Johann (cam 1720—1767): compozitor și pianist german; a cîntat cu mult succes în saloanele

pariziene; promotor în muzica de cameră cu pian obligat. 181, 207 c, 212

Schönfeld, Johann Philipp (1742—1790): compozitor german; a deținut din 1777 un post de capelmaistru la Braunschweig (prietenie cu C. Ph. E. Bach); în 1781 a devenit director de concerte la Strasbourg, unde din 1783 a lucrat împreună cu Ignaz Pleyel; a scris numeroase cîntece și cantate. 209

Schröder: muzician polonez al curții regale. 174, 220

Schubak, Jakob (1726—1784): jurist german; activitate la Hamburg; a jucat un rol important în viața muzicală a orașului său natal în calitate de compozitor ,dirijor și teoretician. 173

Schulz, Johann Abraham Peter (1747—1800): compozitor, capelmaistru și profesor de muzică; a fost elevul lui Kirnberger; a devenit prin recomandarea acestuia profesor de muzică în Polonia, iar mai tîrziu, la Berlin. Între anii 1780 și 1787 a fost capelmaistru la principele Henric al Prusiei la Rheinsberg, după aceea capelmaistru al curții din Copenhaga. A compus opere, oratorii, cantate. În centrul creației sale se află cîntecele sale, mai ales cele trei volume de *Cîntece în ton popular* (a doua școală berlineză de cîntece). 21, 107

Schuster, Joseph (1748—1812): compozitor și capelmaistru german; activitate în calitate de compozitor de operă în Italia, unde a obținut titlul onorific de capelmaistru al regelui Neapolelui, iar apoi la Dresda, unde a deținut postul de compozitor bisericesc; a fost numit mai tîrziu capelmaistru al teatrului; a scris cam 20 de opere, printre care *La Didone abbandonata* și singspiel-ul *Alchimistul* au devenit cele mai mari succese de operă ale timpului; a mai scris și muzică bisericească și de cameră. 77, 126 c.

Schwanenberg, Johann Gottfried (1740—1804): compozitor german; după pregătirea sa în Italia, a fost capelmaistrul curții din Braunschweig, unde a scris o serie de opere italiene în stilul profesorului său Hasse, precum și concerte pentru pian și pentru vioară, cantate etc. 158

Schwarz: fagotist. 155

Schweitzer, Anton (1735—1787): compozitor german; după pregătirea sa muzicală în Italia, a fost, printre altele, director muzical al trupei de teatru conduse de Seyler, în serviciul ducelui de Weimar, mai tîrziu în cel al curții din Gotha; singspiel-urile sale au contribuit în mod hotărîtor la dezvoltarea acestui gen, în timp ce strădaniile sale pentru o operă în limba germană (*Alceste,* pe text de Wieland) nu au avut un succes de durată. 121 c, 136

Schwindel, Friedrich (1737—1786): compozitor și violonist virtuoz olandez; s-a evidențiat și ca flautist și clavecinist; a întreprins călătorii de concert, printre altele la Paris și Londra; a fost, în sfîrșit, concertmaistru la Karlsruhe; pe lîngă muzică de cameră de tot felul, a scris și opere și simfonii. 208 c

Scotci, organist italian. 84

Secchi, Gioseffo: oboist italian; în jurul anului 1770 a fost membru al capelei curții din München; din 1776 la Turin. 134, 146

Seemann, Friedrich: elevul lui Jomelli; în jurul anului 1745 a fost cantor la curtea din Stuttgart; în 1772 — organist al curții. 155

Seiler (Seyler): conducătorul trupei de teatru care îi purta numele. 128

Seyffert, Johann Gottfried (1731—1772): compozitor și organist german; în timpul studiilor sale muzicale prelungite, care l-au dus la Leipzig, Dresda, Berlin, Veneția și Viena, s-a întîlnit cu Hasse, Ph. E. Bach, Graun, Wagenseil și cu alții; în 1766 a devenit director al muzicii bisericești la Augsburg, ca urmaș al tatălui său; a scris oratorii, cantate, muzică de cameră pentru instrumente cu claviatură ,precum și lucrări pentru orchestră. 195, 197

Shakespeare, William (m. 1616). 85 c, 125, 303

Silbermann: familie germană de constructori de orgi și piane; principalii reprezentanți: Andreas S. (1678—1734) și fratele său Gottfried S. (1683—1753), precum și trei fii ai lui Andreas, dintre care Johann Daniel (1717—1766) a devenit un celebru constructor de piane, la Strasbourg, 164, 253

Simon, Johann Kaspar (1705—după 1750): organist și compozitor german; din 1731 organist la Nördlingen; a fost cunoscut și în calitate de compozitor de de cantate și lucrări pentru orgă. 209

Simon Petru: apostol creștin. 50

Sixtus al V-lea (1521—1590): papă (Felice Peretti). 70

Socrate (470—399 î.e.n.) 64

Sofocle (cam 496—406 î.e.n.): poet tragic grec; a trăit la Atena; a scris 123 drame (tragedii și comedii satirice), dintre care s-au păstrat doar șapte. 61

Solon (cam 640—cam 560 î.e.n.): legiuitor atenian; considerat în antichitate unul dintre „cei șapte înțelepți". 52

Spath, Franz Jakob (1714—1786): constructor german de piane și de orgi din Regensburg. Mozart avea un instrument provenit din atelierul său. 208, 254

Spandauer: cornist german; în 1773 s-a produs la Londra; se pare că a fost angajat al guvernatorului din Haag; a scris concerte pentru corn, precum și muzică de cameră cu corn. 208, 224

Stain v. Stein, Johann Andreas.

Stainer (Steiner): familie de constructori de viori; fondatorul a fost Jakob St. (1617—1683). 191, 223

Stamic (Stamitz), Jan Vaclav Antonin (Johann Wenzel Anton) (1717—1757): violonist și compozitor ceh; din anul 1741 în serviciul principelui elector de Mannheim; a condus concertele săptămînale ale curții, în care a prezentat multe din propriile sale lucrări (simfonii, concerte) și a pus bazele pentru gloria așa-numitei școli mannheimeze, prin truda sa ca șef și pedagog al orchestrei. 144

Stamitz, Carl (1745—1801): compozitor și violonist, fiul cel mai mare al lui J. V. A. Stamitz; între anii 1762 și 1770 a fost membru al orchestrei curții din Mannheim; în continuare a călătorit prin Europa în calitate de virtuoz și profesor. 145

Standfuss J. C. (m. cam în 1756): compozitor și corepetitor german; activitate la trupa teatrală a lui Koch din Leipzig; a compus singspiel-uri (*Cizmarul vesel, Femeile deghizate, Diavolul evadat* etc.), precum și motete. 119

Starzer, Joseph (1726—1787): violonist și compozitor de balete austriac; concertmaistru al capelei curții din Viena; din 1760 a fost compozitor și concertmaistru al curții din St. Petersburg; a compus peste 20 de balete și singspiel-uri, foarte îndrăgite pe veremea sa. 99

Stein, Johann Andreas (1728—1792): organist, constructor german de orgi și piane; a învățat la Silbermann și Späth; a produs în atelierul său din Augsburg, împreună cu fratele său Johann Heinrich (1735—1767), pe lîngă tipurile de piane obișnuite, și forme experimentale precum și creații noi (de exemplu Melodika). 164, 198, 254

Steinhard: flautist german; în jurul anului 1770, activitate la capela curții din Stuttgart; muzician cameral la curtea din Weimar; a concertat la Frankfurt (pe Main). Soția sa a fost o cîntăreață îndrăgită. 129

Sterzer: compozitor. 302 c

Störl, Johann Georg Christian (1675—1719): organist și compozitor german; în 1699 organist al curții din Stuttgart; după studii prelungite la Viena, Roma (A. Corelli) și Veneția, a fost numit capelmaistru al curții; în 1707 a preluat postul de organist al așezămîntului mănăstiresc; a scris muzică biseri-

cească și muzică instrumentală pentru formații mai mici. 150

Strouth: constructor de instrumente din Londra. 254

Tacert, Joseph: flautist german; în jurul anului 1756 s-a produs la Londra; a construit clape pentru flaut, cu ajutorul cărora anumite sunete puteau fi cîntate mai sigur și mai curat (clape Tacert); a scris sonate pentru flaut. 223, 283

Tacitus, Cornelius (cam 50—cam 116 e.n.): istoriograf roman. 88

Tartini, Giuseppe (1692—1770): violonist, compozitor și profesor de muzică italian; activitate la Ancona, Veneția și Assisi, mai tîrziu la Padova și Praga; a fondat o academie de muzică la Padova. Printre cei mai renumiți elevi ai săi se numărau: Nardini, J. G. Graun și Pugnani. A compus în primul rînd lucrări pentru vioară: cam 125 de concerte, 200 de sonate (printre care și celebra sonată *Trilul diavolului*), precum și concerte pentru violoncel și cam 50 de trio-sonate. 53, 84 c

Taube: scriitor muzical. 209

Telemann, Georg Philipp (1681—1767): compozitor german; s-a dedicat cu totul muzicii în calitate de organist la Leipzig (1704), după ce începuse să studieze dreptul în același oraș; drumul vieții l-a dus prin Sorau, Eisenach, Frankfurt (pe Main). În 1721 a devenit director muzical al celor cinci biserici principale din Hamburg. A fost unul dintre cei mai multilaterali și mai prodigioși compozitori ai secolului în care a trăit; pe lîngă cantate, oratorii, misse și altă muzică bisericească, a scris și opere (printre altele *Răbdătorul Socrate*, *Pimpinone*), suite, simfonii, concerte, muzică de cameră. 11, 169—171, 285, 300

Tenner: constructor de instrumente, mai ales de flaute. 279, 283

Theut: zeitate germanică. 89

Thuiscon: zeitate germanică. 89

Timoleon (sec. al III-lea î.e.n.): general și om politic grec. 23, 64

Timoteu (cam 450—360 î.e.n.): poet liric și chitarist grec; a scris și compus ditirambi și imnuri; a influențat prin muzica sa cîntările corale ale tragediei de mai tîrziu; a prevăzut chitara cu unsprezece coarde. 57, 242

Tizian (1476/77 sau 1487—1576) 321

Toeschi, Carlo Giuseppe (1722—1788): compozitor și violonist italian; din 1752 a fost membru al orchestrei din Mannheim, unde, ca urmaș al lui J. Stamic, a devenit director muzical; între altele a scris

peste 60 de simfonii, cvartete, cvintete, sonate pentru vioară, precum și balete. 142 c

Tonini, probabil Bernardo (n. cam 1668): compozitor italian; a trăit la Verona; a dat publicității piese instrumentale, printre care o sonată bisericească și o sonată de cameră. 73

Tosi, Pietro Francesco (cam 1647—1727): cîntăreț italian (castrat) sopran și compozitor; a repurtat mari succese în calitate de cîntăreț de operă; odată cu înaintarea în vîrstă, s-a ocupat numai de compoziție; a trăit la Londra, Viena și Dresda, a vizitat și Italia; a scris unul dintre primele tratate despre arta cîntului (Bologna 1723). 83, 103

Touchesmoulin, Joseph (1727—1801): violonist și compozitor francez, în serviciul principelui de Turn și Taxis, la Regensburg; a scris între altele, simfonii, concerte, muzică de cameră. 179

Tozzi, Antonio (cam 1736—după 1812): compozitor de operă italian; elevul lui Padre Martini, la Bologna; a activat din 1764 la teatrul de operă din Braunschweig, din 1774 la München, între 1776 și 1805 în Spania, iar în continuare din nou la Bologna; a scris numeroase opere după texte de Goldoni, Metastasio și Calzabigi, precum și oratorii, motete și cantate. 132

Traëtta, Tommaso (1727—1779): compozitor italian, elevul lui Durante la Conservatorio di Loreto (din Neapole, N.t.); activitate, între altele, la Parma, Veneția, St. Petersburg și Londra; a compus cam 40 de opere, muzică bisericească și oratoriul *Rex Salomon*. 74, 136

Tullus Hostilius (sec. al VI-lea î.e.n.): rege roman. 65

Ulerich (sau Ulrich) (m. 1795): violonist și oboist german; se crede, contrar datelor furnizate de Schubart, că U. ar fi plecat în Elveția, și că tot acolo ar fi murit. 161

Veleda (Velleda): vizionară germanică din seminția brukterilor. 89

Vierling, Johann Gottfried (1750—1813): organist și compozitor german; activitate la Schmalkalden; a compus cantate bisericești, muzică pentru orgă și pian; a scris o metodă a basului cifrat (1805). 300

Vocika: violonist și compozitor. 172 c

Vogler, Georg Joseph (Abbé Vogler) (1749—1814): teoretician muzical și compozitor german; a studiat muzica (î. a. cu Padre Martini), dreptul și teologia; a înființat o școală de muzică la Mannheim, unde se preda după propriul său sistem tonal (școala tonală mannheimeză); a improvizat la orgă (între

altele, scene naturaliste de furtună și de luptă); a descoperit „sistemul de simplificare" pentru orgă, dat uitării mai tîrziu. 28, 72, 78, 120, 139—141, 148, 167, 181, 257, 259 c, 294

Wagenseil, Georg Christoph (1715—1777): compozitor, organist și profesor de muzică german; profesorul de muzică al împărătesei austriece Maria Tereza și al copiilor ei, compozitorul curții imperiale. Printre elevii săi cei mai importanți se numără J. B. Schenk și F. X. Dušek; a compus numeroase simfonii, concerte pentru pian, 16 opere, muzică bisericească și de cameră. 98

Wagner: tipograf de registre de birou. 427

Walther, Johann Christoph (1715—1771): organist și pianist german (fiul lui Johann Gottfried W.); director muzical și organist la catedrala din Ulm. În 1747/48 l-a suplinit pe tatăl său, în calitate de organist, la Weimar; a compus cîteva sonate pentru pian 120, 201

Walther, Johann Gottfried (1684—1748): organist și teoretician muzical german; a fost organist la Erfurt și Weimar și profesor de muzică al principilor ducali. Lucrarea sa semnificativă în istoria muzicii este *Lexiconul muzical sau Biblioteca muzicală* (1732), care constituia primul lexicon muzical în limba germană, fiind în același timp prima enciclopedie muzicală, întrucît conține atît articole de informație pe domenii, cît și articole biografice. 120, 201

Weiss, Karl (n. cam 1738): flautist german; a întreprins lungi călătorii de concert, care l-au dus în 1768 la Londra; în anii săi mai tîrzii a fost fabricant și practica arta sa doar pentru distracție; a compus muzică pentru flaut. 223

Weiss, Silvius Leopold (1686—1750): cîntăreț din laută german; nu era înrudit cu Christian Felix Weiss; cam între 1708 și 1714 a fost în Italia; din 1718, în calitate de muzician de cameră, în serviciul lui August cel Puternic și al urmașului său; a scris muzică pentru laută și pentru muzică de cameră cu laută. 268

Wendling, Johann Baptist (1720—1797): flautist și compozitor german; din 1754, membru al orchestrei din Mannheim. 147

van der *Werft* (Werff), Adriaen (1659—1722): pictor olandez; pictorul curții principelui elector al Palatinatului. 166

Werckmeister, Andreas (1645—1706): organist și teoretician muzical german; a trăit, între altele, la Quedlinburg și la Halberstadt, ca organist; foarte

apreciate erau și verificările pe care le făcea asupra orgilor; rezultatul acestei munci a fost lucrarea *Proba orgii* (1681); prin lucrarea sa *Musicalische Temperatur* („Temperarea muzicală") (1686/87), el a contribuit la răspîndirea acordajului temperat. 247

Wieland, Christoph Martin (1733—1813): poet german; activitate mai cu seamă la Weimar. Alături de opera lirică a lui Klopstock și cea dramatică a lui Lessing, romanele lui W. au constituit baze solide în dezvoltarea literaturii clasice germane. 25, 122

Wilhelmine, margrafă de Bayreuth, sora lui Frederic al II-lea al Prusiei. 162

Winckelmann, Johann Joachim (1717—1768): arheolog german, fondatorul științei arheologice mai noi. Concepția sa privind natura artei antice grecești a fost decisivă pentru perioada clasicismului literar weimarean, precum și al celui muzical vienez. 40, 68

Winter, Peter von (1754—1825): compozitor și violonist german; încă din mijlocul anilor 60, a intrat în capela curții din Mannheim și s-a mutat în 1778 odată cu întreaga curte la München; în 1798 a devenit capelmaistru al curții; s-a evidențiat mai ales în calitate de compozitor de opere. 148

Wittekind (Widukind) (sec. al VIII-lea): șef de trib germanic (Westfalia). 111

Woeggel: trompetist. 166 c, 193

Wolf, Ernst Wilhelm (1732—1792): compozitor și capelmaistru german; concertmaistru și compozitor al curții din Weimar; a compus mai multe opere, cantate, o monodramă lirică (*Polixenia*), muzică bisericească, simfonii, muzică de cameră, cîntece; activitate și în domeniul teoriei muzicale. 129

Wotan: figură din mitologia germanică („tatăl zeilor"). 89, 95

Xenofon (cam 430—cam 354 î.e.n.): scriitor și filosof grec. 44

Xaveria v. Taxis. 178

Yozzi: clavecinist german. 152

Zachariä, Justus Friedrich Wilhelm (1726—1777): poet, pianist și compozitor german; a studiat dreptul și arta poetică; a fost învățător la Braunschweig și a scris printre altele *Scrieri poetice* în 9 volume; opera sa muzicală constă din simfonii, arii, duete. 159

Zahn: cornetist german; există dovezi pentru prezența sa la Riga în 1761; după aceea a fost cam douăzeci de ani în capela țarului din St. Petersburg; și-a petrecut sfîrșitul vieții în orașul său natal Rothenburg ob der Tauber. 278
Zarlino, Gioseffo (1517—1590): teoretician muzical și compozitor italian; principala sa lucrare *Le institutioni harmoniche* (1558) oferă o privire generală sistematică și cuprinzătoare asupra teoriei muzicale și a artei componistice din vremea sa. 69, 149
Zwingli, Ulrich (1484—1531): reformator elvețian. 298

CUPRINS

Muzicianul Schubart 5

Prefață 35
Introducere 39

Istorie schițată a muzicii 41

Evreii 45
Muzica greacă 52
Romanii 65
Despre marii cîntăreți ai Italiei . . . 80
Școlile germanilor 88
Școala saxonă 111
Școala palatinatului bavarez 130
Württemberg 149
Salzburg 156
Braunschweig 158
Anspach 159
Wallerstein-Oettingen 162
Durlach 165
Hamburg 167
Mainz 174
Köln 175
Trier 176
Taxis 178
Nassau-Weilburg 181
Kassel 182
Darmstadt 182
Hanau 183
Augsburg 194
Frankfurt 199
Ulm 201
Caracterizări ale unor muzicieni renumiți . . 202
Suedia și Danemarca 214
Rusia 218
Polonia 220
Elveția 222
Olanda 224
Anglia 226
Franța 231

Principiile muzicii 245

Despre instrumentele muzicale 245
Despre orgă 245
Organistul ideal 247
Despre clavecin sau pian 252
Despre aplicatură sau digitaţie 257
Despre execuţia solistică 259
Vioara 260
Viola 262
Violoncelul 263
Violonele 264
Viola di gamba 265
Viol d'amour 265
Baritonul 265
Lira 266
Harfa 266
Lauta 267
Mandolina şi ţitera sau chitara . . . 268
Despre instrumentele de suflat 270
Trompeta 271
Cornul 273
Trombonul 275
Cornetul 277
Oboiul 278
Clarinetul 279
Cornul englez 280
Flautul 281
Flaute doulce 281
Micul flageolet 282
Flautul traversier 282
Fluierul traversier 284
Cavalul 284
Fagotul 285
Timpanul 287
Toba 287
Muzica turcească 288
Drîmba 290
Despre cîntul vocal 291
Despre stilul muzical 297
Despre stilul cameral 305
Termeni de specialitate muzicală . . . 307
Despre coloritul muzical 312
Despre geniul muzical 316
Despre expresivitate muzicală 319
Caracterul expresiv al tonalităţilor . . . 323
Registru de persoane 328

CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART (1739–1791) a fost contemporan cu Haydn și Mozart, cu Goethe și Herder. Modelele sale artistice în domeniul muzicii erau Ph. E. Bach și Gluck, iar în domeniul literar, Klopstock. La rîndul său, Schubart l-a înriurit profund atît pe tînărul Schiller cît și pe tînărul Beethoven.

Poet și publicist, compozitor, pianist și improvizator talentat, acest om multilateral și greu încercat a luat poziție cu curaj în controversele politice și artistice ale timpului său. **Cronica germană** (1774–1776) va menține viu numele său pentru istoria germană.

El a scris – iar atunci cînd i-au fost luate ustensilele de scris – a dictat printr-o crăpătură din perete unui codeținut **Idei privind o estetică a muzicii** (1784), ca deținut politic în vestita fortăreață Hohenasperg. Nu avem, prin urmare, în fața noastră un studiu finalizat, ci o expunere improvizată. Dar chiar și în această formă fragmentară, „rapsodică", ea ne oferă o privire de ansamblu asupra concepției despre lume a unui important poet și muzician al mișcării „Sturm und Drang". Sînt formulate aci opinii de mare importanță privind, atît creația clasicismului muzical, cît și a celui literar.

LEI 24